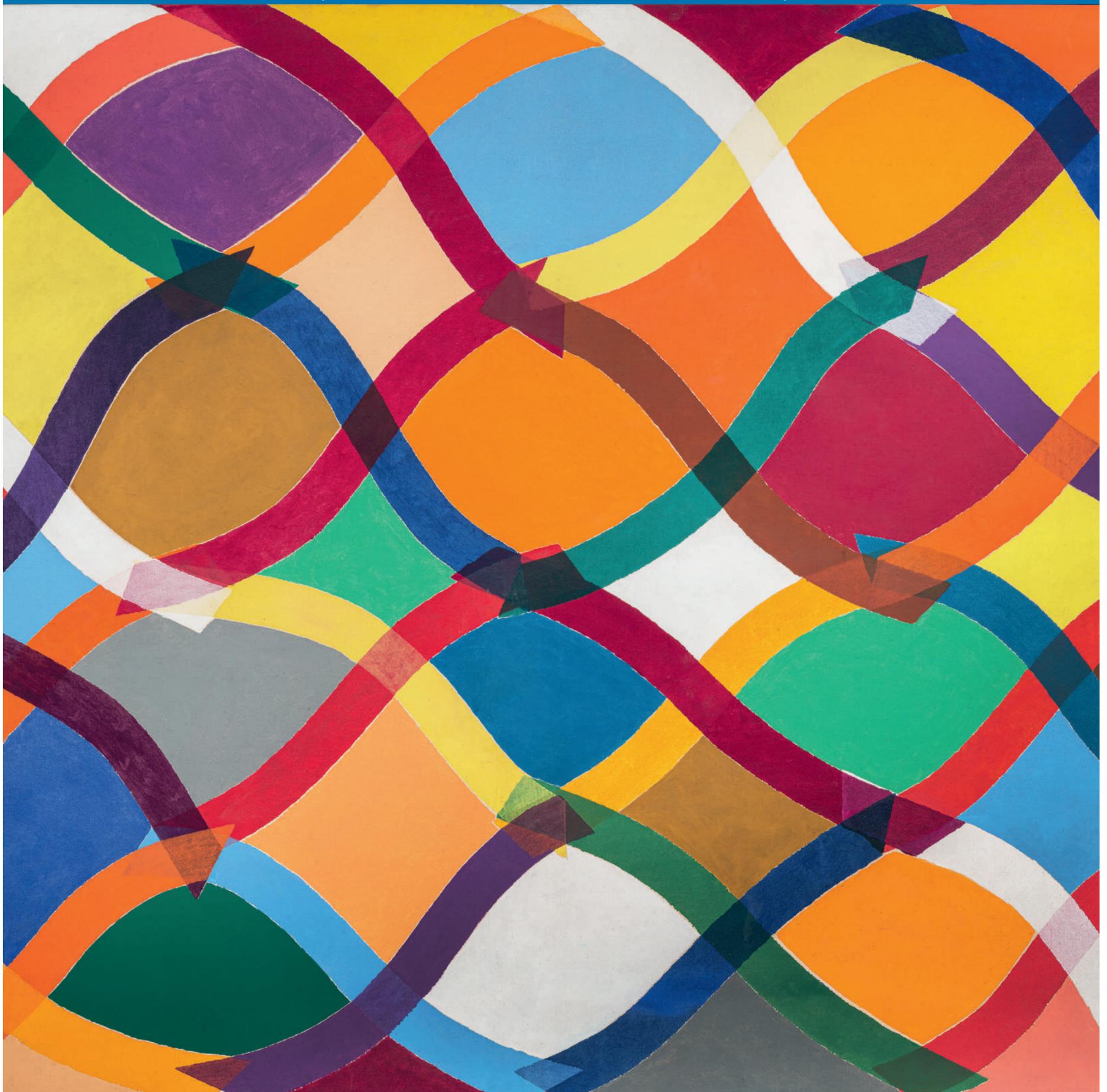


# FOCUS ON DORAZIO

IL CATALOGO, IL COLLEZIONISMO, IL MERCATO



SUPPLEMENTO A -IL GIORNALE DELL'ARTE- N. 423 DICEMBRE 2021



Tutto a punta 1966 © Piero Dorazio by SIAE 2021

# Piero Dorazio

## *la nuova pittura*

OPERE 1963-1968

in collaborazione con Archivio Piero Dorazio

*a cura di*

Francesco Tedeschi

settembre - ottobre 2022



GALLERIA DELLO SCUDO  
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA  
[galleriadelloscudo.com](http://galleriadelloscudo.com)

# Il pittore che volle svelare quanto fosse magica la geometria segreta della forma-colore

*Il Catalogo ragionato che uscirà nel 2023 ricostruisce le tappe della ricerca e mette finalmente in piena luce uno dei più grandi artisti-teorici dell'Astrattismo. Oltre 4mila opere registrate, ma anche approfondimenti critici e molto materiale d'archivio inedito*

di Francesco Tedeschi

**I**l catalogo ragionato dell'opera pittorica è naturalmente l'obiettivo più ambizioso nel processo di conoscenza dell'opera di un artista. Non ci si può nascondere che la sua realizzazione abbia un'importanza **fondamentale nella valorizzazione** della sua opera, anche per quanto riguarda le **attese del mercato**, ma va considerato che esso ha un **riscontro storico-critico** al quale chi opera alla sua realizzazione per prima cosa guarda. L'opportunità di prendere in esame l'intera produzione di un autore come **Dorazio**, che ha lavorato incessantemente nel corso di quasi **sessant'anni di attività**, affiancando alla **tensione creativa** rivolta alla realizzazione dei suoi lavori pittorici l'**impegno critico-teorico** nel sostenere idee e posizioni che hanno caratterizzato la sua presenza nel mondo artistico e culturale del secondo Novecento, permette di entrare nel suo atelier con uno sguardo che deve essere attento e aperto alle suggestioni derivanti dal tentativo di comprendere i passaggi che determinano le ragioni interne della sua opera.

Questa, completata dalle molte iniziative e progetti che lo hanno spinto a creare realizzazioni con altre tecniche, riguarda in primo luogo la sua **attività pittorica**, completata dai **rilievi** e dalle **sculture in plexiglass** realizzati nel corso degli anni Cinquanta, da considerare a tutti gli effetti parte di un percorso di lavori originali e compiuti, indispensabili per comprendere quella stagione pittorica.

Una prima catalogazione della sua opera Dorazio la svolse, con l'aiuto di chi allora lavorava accanto a lui, il supporto critico di **Marisa Volpi** e soprattutto l'attenzione editoriale di **Bruno Alfieri**, nel **1977**, quando, in corrispondenza del suo cinquantesimo anno di età, giunse a pubblicare il **volume** che raccoglie circa **1.600** tra **dipinti** e **sculture**. Quel catalogo ancora oggi costituisce un punto di



Piero Dorazio alla XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Palazzo Centrale, Sala XXXIII, 18 giugno - 16 ottobre 1960 Foto di Virginia Dortch Dorazio

riferimento storiografico di notevole importanza, per quanto non esente, come accade in ogni lavoro che si svolga in un momento che è ancora di piena attività, da imprecisioni. Attorno e a seguito di quella importante impresa editoriale, Dorazio ha avviato una più attenta documentazione del suo lavoro, nei registri che rivelano il carattere del laboratorio nel quale l'artista agiva, ma che necessitano di scrupolose verifiche. Tenendo conto dei dati e dei documenti raccolti dall'artista

stesso, l'**Archivio Piero Dorazio** ha potuto agire in questi anni cercando di fare chiarezza attorno a una situazione che presentava non pochi problemi in relazione alle **opere a lui attribuite**, come accade quando l'opera di un artista è particolarmente richiesta e non ancora sistemata in una prospettiva storica analiticamente studiata.

Sulla spinta dell'esperienza fornita dalla metodologia critica e organizzativa che **Enrico Crispolti** ha messo a disposizione nell'av-

viare il progetto ( cfr. articolo p. 5), abbiamo proseguito in una doppia direzione, da una parte indagando assiduamente il cospicuo materiale documentario che l'artista ha raccolto e conservato sulla sua opera e sulla sua attività, dall'altra prendendo visione diretta delle opere che ci sono state e ci vengono sottoposte. Parallelamente, l'impegno dedicato all'**archiviazione digitale** ha permesso di avviare un percorso diretto a una chiara e completa organizzazione dei mate-

> 4

## Sommario

**5, 6** Che cosa fa l'Archivio Dorazio  
**6, 7** La mostra sugli anni 1963-68 nella Galleria dello Scudo  
**8, 9** La vita di un artista pensatore  
**10** Dorazio l'americano

**11-13** L'Age d'Or dell'Astrattismo  
**14** Francesco Rutelli: un pittore e la politica  
**15** Il sogno realizzato: la metropolitana d'artista di Roma

**16, 17** L'inedito: Enrico Crispolti in conversazione con Piero Dorazio; L'archivio parlante del critico militante  
**18, 19** Dorazio e i suoi fotografi: un diario per immagini

**20** I suoi critici, da Argan a Ungaretti  
**21** MoMA 1965: la pittura non è un trompe l'œil  
**22** «Un quadro è un quadro»: Dorazio e l'Astrattismo di ritorno

**23** L'artista e il teorico  
**24, 25** La parola ai galleristi  
**25-27** Il decollo in asta  
**28** Il mercato internazionale  
**29-31** I risultati d'asta in Italia e all'estero

N. 423 DICEMBRE 2021

«FOCUS ON» È UN SUPPLEMENTO DI «IL GIORNALE DELL'ARTE» EDITO DA ALLEMANDI SRL, PIAZZA EMANUELE FILIBERTO 13, 10122 TORINO

Luigi Cerutti, amministratore delegato  
Umberto Allemandi, direttore responsabile  
Comitato di redazione: Alessandro Allemandi, Franco Fanelli, Anna Somers Cocks  
Barbara Antonetto, caporedattore  
Beatrice Allemandi, product manager  
Claudia Carello, art director  
Cinzia Fattori, advertising manager  
(011.8199118 - gda.pub@allemandi.com)

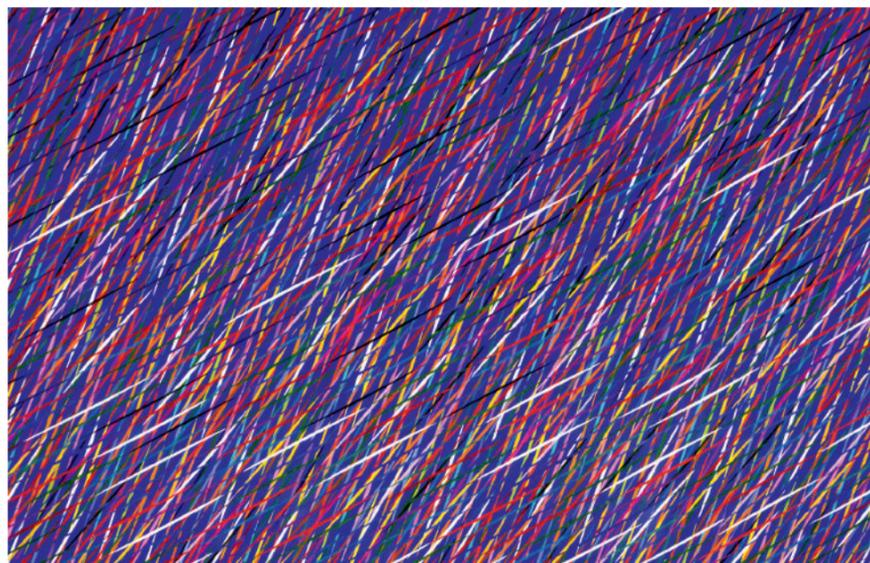
A cura di **Franco Fanelli** e **Jenny Dogliani**  
In collaborazione con **Archivio Piero Dorazio** e **Galleria dello Scudo**  
Hanno collaborato: **Alberto Fiz**, **Guglielmo Gigliotti**, **Walter Guadagnini**, **Ada Masoero**, **Michela Moro**, **Valentina Sonzogni**, **Francesco Tedeschi**, **Riccardo Venturi** e **Adachiara Zevi**  
Stampa: GEDI spa, via Giordano Bruno 84, 10134 Torino

**Per tutte le foto di Piero Dorazio:**  
Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano  
**Per le opere di Piero Dorazio:**  
© Piero Dorazio by SIAE, 2021  
**Per le foto di Virginia Dortch Dorazio:**  
© 2021 The Estate of Virginia Dortch Dorazio/  
Artists Rights Society (ARS), New York  
**In copertina:** «Litania», 1968 (dettaglio)  
© Piero Dorazio by SIAE 2021



Il giornale non risponde dell'autenticità delle attribuzioni delle opere riprodotte, in particolare del contenuto delle inserzioni pubblicitarie. Le opinioni espresse negli articoli firmati e le dichiarazioni riferite dal giornale impegnano esclusivamente i rispettivi autori. Si consiglia di verificare al telefono oppure online date e orari delle manifestazioni.

## Fasi cruciali e tipologie di una vasta produzione pittorica



Quattro opere di Piero Dorazio. Qui sopra, da sinistra, «Moto cromatico» (1980) Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi; «Le fuggenti mura» (1987-88), MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, Sammlung Ströher Foto di Wolfgang Pankoke, Karlsruhe In basso, da sinistra, «Tutta Praga» (1947, recto e verso) Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi

riali a disposizione. Il risultato, al quale si tende nel progetto di catalogazione avanzato, è di **documentare tutta l'opera conosciuta e pubblicata e tutti i dipinti** di cui la **verifica diretta** ha permesso un riconoscimento e un posizionamento nel percorso dell'artista. I numeri sono impegnativi, in quanto i **record elaborati** sono a oggi circa **quattromila**, che figureranno in un **catalogo** pensato necessariamente in **più volumi**, all'interno dei quali distribuire le realizzazioni in ordine **cronologico e tematico**.

Il «tema» corrisponde alle tipologie delle opere, che se può risultare più chiaro nelle scansioni che hanno accompagnato i passaggi attraverso i quali Dorazio è trascorso dalla prima **brevissima stagione figurativa** alla fase di **elaborazione astratto-lirica** del periodo di «Forma», per giungere, nel corso degli anni Cinquanta, a un **esercizio sulla superficie e sul valore formale del colore** che conduce alla nota stagione delle «trame», svoltesi tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, diventa progressivamente più complesso in seguito. Già nel corso degli anni Sessanta, quando Dorazio rompe gli schemi divenuti forse troppo rigidi dei suoi raggiungimenti nel momento più «classico» della sua evoluzione artistica, l'artista reinventa e individua altre formule, per dare vita e respiro a quella **esplorazione della forma-colore** che sarà il cuore della sua produzione pittorica. Nella continua ideazione di ulteriori motivi e idee, che risultano accompagnati dalle stesse notazioni critiche che possono essere desunte dalla fantasia con la quale attribuisce i **titoli delle sue opere**, per esempio, si è trattato di individuare dei **filoni portanti**, delle vere e proprie iconografie, che passano dalle «nebulose» degli anni Settanta, ai fili di colore successivi, ai diversi intrecci che l'artista ha elaborato su fondi cromatici che fanno da schermo alla elaborazione inventiva delle sue composizioni dinamiche, fino ai «labirinti» dell'ultimo decennio, affiancati da altre e diverse soluzioni. Molteplici sono le vie di lettura per i diversi nuclei, alcune di queste indicate dall'artista stesso in occasione di una delle più importanti retrospettive sulla sua pittura, quella realizzata a Grenoble e Bologna nel 1990-91, a cura di **Nathalie Vernizzi**; altre, anche per il periodo successivo, da individuarsi nel loro rincorrersi parallelo. Per questo, nella parte del volume riguardante l'ultima fase della sua produzione saranno presi in esame e messi in sequenza i **nuclei**

**di opere omogenee per impostazione progettuale** che accompagnano lungo il corso di alcuni anni in modo diverso gli approcci alla costruzione e alla composizione che Dorazio ha messo in atto. Il catalogo dell'opera di Piero Dorazio, realizzato a distanza di alcuni anni dalla sua scomparsa dal gruppo di lavoro che ha operato in questi anni all'interno dell'Archivio, sarà occasione anche per intrecciare l'**evoluzione della sua pittura** con la presa in esame della **letteratura critica a essa dedicata** e con i più importanti interventi critici dello stesso autore, privilegiando naturalmente quelli di **poetica**. Tale impostazione intende rispondere alla convinzione che il catalogo ragionato abbia in primo luogo il valore di una **riflessione storico-critica complessi-**

**va**, oltre che essere l'occasione per presentare i caratteri oggettivi della sua pittura. Si intende pertanto dare il giusto rilievo a quelle opere che costituiscono i **momenti salienti di una produzione** complessivamente **molto ampia**, all'interno della quale, in ogni fase, sono presenti lavori di particolare impegno e originalità. In questo senso, per esempio, l'ultimo quindicennio del lavoro di Piero Dorazio, periodo in cui la sua produzione ha conosciuto un forte incremento numerico di realizzazioni, sarà valorizzato a partire da quei dipinti che rappresentano i capi d'opera di una stagione da non considerarsi secondaria, sia per il forte impegno dell'autore in un periodo in cui la sua difesa dei valori pittorici si confronta con ulteriori sviluppi delle forme estetiche, sia per il gra-

do di maturazione che in essi si afferma. L'importanza dei **materiali conservati** nell'**Archivio Piero Dorazio**, a cominciare dai suoi scritti, dalle fitte tracce della **corrispondenza** intrattenuta con numerosissimi interlocutori, il patrimonio di conoscenze acquisite e da sviluppare in relazione alla sua opera e al suo ruolo, non potrà certo convergere integralmente nell'elaborazione del catalogo ragionato, pur costituendone la **base indispensabile**. Per questo, l'Archivio Piero Dorazio è investito di una missione che travalica questo progetto e già si spinge oltre di esso, nelle imprese editoriali e nella volontà di farsi promotore di progetti che riguardano l'opera di Dorazio, allargandosi al contesto in cui ha operato e di cui è stato protagonista.



## Otto anni di Archivio

*Dal catalogo ragionato alla mostra al Palazzo del Quirinale, dal convegno all'Università Cattolica alle videointerviste ai compagni di strada. Il presidente Mirko Orsi e la direttrice Valentina Sonzogni raccontano i progetti dell'ente istituito dagli eredi nel 2014*

di Ada Masoero

**D**allo scorso settembre due grandi dipinti degli anni '90 di **Piero Dorazio** sono esposti, per quattro anni, nella **Sala d'Ercole del Palazzo del Quirinale**, all'interno del progetto **Quirinale Contemporaneo** (curato da **Cristina Mazzantini**), che prevede l'affiancamento di alcuni arredi del (visitatissimo) palazzo con lavori di artisti e designer italiani dal dopoguerra a oggi. Un confronto temibile, quello con l'architettura solenne della sala, felicemente superato, in un dialogo paritario, dalle due tele che, anzi, apportano a quello spazio aulico la luce brillante della loro contemporaneità. Questo è solo il più recente e più visibile risultato dell'attività dell'**Archivio Piero Dorazio**, fondato nel 2014 per volontà dei figli dell'artista, **Justin Dortch Dorazio** e le sorelle **Angela** e **Allegra D'Orazio** (questo il vero nome dell'artista). Presieduto da **Mirko Orsi**, commercialista e collezionista, affiancato dal **Consiglio direttivo** composto dai **tre figli** e da **Peter Benson Miller**, e diretto dalla storica dell'arte **Valentina Sonzogni**, l'Archivio, che ha sede a Milano in via Appiani 22, sta procedendo dal 2017 alla stesura del **Catalogo ragionato** delle opere pittoriche (Skira), avviato da **Enrico Crispolti** (1933-2018) e da lui diretto fino alla sua scomparsa, quando il timone è passato a **Francesco Tedeschi**, e redatto da **Luca Pietro Nicoletti**. L'uscita, ritardata di un anno dalla pandemia, è prevista per la fine del 2022 o i primi mesi del 2023. «Il lockdown», spiega **Valentina Sonzogni**, *ci ha imposto di cancellare almeno tre sessioni di raccolta dei dipinti, impedendoci di visionare le opere. E noi, come prescritto già da Enrico Crispolti, inscriviamo nell'Archivio le nuove opere solo dopo l'esame visivo del Comitato tecnico. Sebbene il lavoro sia ancora in fieri, possiamo dire che conterà circa 4mila lavori, tratti da tre fonti: l'archivio fotografico dell'artista, che era molto ordinato ed era corredato da indicazioni preziose su materiali, tecniche, dimensioni e prime collocazioni; le opere pubblicate lui vivente su libri, cataloghi, riviste, siti di musei o altro, e, appunto, quelle accettate dal Comitato tecnico*. Recentissima è l'uscita degli Atti, editi da Electa, del convegno curato da Francesco Tedeschi «**Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto**», tenuto nel 2019 all'**Università Cattolica del Sacro Cuore** di Milano, in collaborazione con il **CRA.IT** (Centro di Ricerca sull'Arte Astratta in Italia, della stessa università), che verteva su tre macro-aree: Dorazio e la scena dell'arte in Italia, Dorazio e il contesto internazionale, su cui fu attivissimo (tra i primi artisti italiani a varcare l'oceano, entrò subito in contatto con l'arte americana, poi divenuta leggendaria, dell'Espressionismo astratto e del Color field painting, frequentando **Kenneth Noland**, **Willem De Kooning**, **Mark Rothko**, **Philip Guston** e altri ancora. Ma fu anche fra i primi a insegnare, da visiting professor, in un'università americana: nel suo caso, la **University of Pennsylvania**). E, infine, il dialogo fecon-



Qui sopra, «Quirinale contemporaneo», Palazzo del Quirinale, Roma, 2021 Foto di Massimo Listri  
In basso, intervento di Mimmo Rotella sul libro firme dell'Antico Convento di Sant'Angelo, Canonica di Todi, conservato presso Archivio Piero Dorazio, Milano



do che, sin dal 1945, seppe intrecciare con l'architettura.

Numerose le novità scaturite dal convegno, fra le quali è emersa la relazione dell'artista con il **Gruppo ZERO**, che ha «generato» la mostra «**Spazi di luce. Piero Dorazio e il movimento internazionale ZERO**», curata da **Francesca Pola**, appena conclusa alla **Cortesi Gallery** di Milano: «Il rapporto con **Heinz Mack**, spiega Valentina Sonzogni, nacque alla fine degli anni '50 ma proseguì fino ai '90 con il progetto della **Metropolitana di Roma**. Queste sono per noi occasioni preziose per filtrare l'archivio in senso «verticale», con affondi su aree specifiche. **Francesco Tedeschi**, per esempio, si è concentrato sulle «**Cartografie**» (o rilievi), un nucleo di opere del 1952-55 sinora pochissimo studiato, ma di grande interesse, anche per la sperimentazione sui materiali, dal bronzo al plexiglass». Il convegno del 2019 riguardava gli anni '50 e '60, essendo stato pensato come prima tappa di un progetto che ne prevede un altro, dedicato ai decenni successivi. Intanto, procede la digitalizzazione dell'intero archivio personale dell'artista che, racchiuso in 200 contenitori, comprende documenti cartacei, audio, video ed ephemera, raccolti secondo le linee-guida della **Direzione Generale degli Archivi** e dello **Smithsonian Institution**. Ha preso il via la realizzazione della **pagina Instagram** dell'Archivio, dove sono presentati gli eventi curati dall'Archivio stesso e materiali documentari.

Stanno poi per ripartire le videointerviste agli amici e compagni di strada di Dorazio (tra le precedenti, quelle con **Achille Perilli**, **Enrico Crispolti**, **Milton Gendel** e molti altri), realizzate dal regista e videomontista **Davide Sebastian** e dalla regista **Lilian Simonsson**. «Le prossime», annuncia Valentina Sonzogni, *saranno dedicate al grande fotografo Aurelio Amendola, suo caro amico, a Francesco Rutelli ed Emma Bonino per il progetto della Metropolitana di Roma, del 1996, al suo gallerista americano Achim Moeller, a John Kamin e ad altri ancora*.

E se per l'edizione anastatica del prezioso libro *La fantasia dell'Arte nella vita moderna*, scritto da Piero Dorazio tra il 1952 e il 1954, occorrerà attendere («un progetto molto ambizioso, per cui cerchiamo uno sponsor!»), l'Archivio, che è sempre aperto a studiosi e studenti, ha collaborato al volume sulle scenografie di Dorazio che **Vittoria Crespi Morbio** sta realizzando per gli **Amici della Scala**. «Stiamo poi lavorando intensamente alla prossima, importante mostra della **Galleria dello Scudo di Verona**, continua Valentina Sonzogni, *che verterà sugli anni «americani» di Dorazio. Stiamo perciò scavando non solo nel nostro archivio, ma anche in altri, perché il catalogo sarà, come tutti quelli della galleria di Massimo Di Carlo, basato su ricerche molto approfondite*. Senza dimenticare il lavoro costante relativo ai problemi del mercato, su cui compaiono falsi di buona (talora ottima) fattura, che possono trarre in inganno quei galleristi, specie stranieri, che non hanno una consuetudine con > 6

## Un artista di altissimo profilo che non conosce crisi

» 5 il lavoro di Dorazio: «L'ultimo caso, tuttora in corso, aggiunge la direttrice, riguarda un commercio internazionale di falsi, per il quale l'Archivio collabora con il Nucleo Tutela Patrimonio Culturale di Monza dei Carabinieri, a loro volta connessi con l'Interpol».

Se tutto questo concerne il lavoro scientifico, l'Archivio non potrebbe, ovviamente, funzionare senza la presenza di una figura autorevole e competente che ne garantisca la sostenibilità sul piano economico. E tale versante è affidato, sin dalla fondazione, al presidente **Mirko Orsi**, commercialista specializzato in Diritto tributario (e appassionato collezionista), il cui bagaglio di conoscenza del mondo dell'impresa gli consente di dettare una linea di operatività tesa a **rendere l'Archivio finanziariamente autosufficiente**: «Condurre un archivio è qualcosa di molto dispendioso dal punto di vista economico, ci spiega. Nel caso di Piero Dorazio, l'impulso iniziale è stato dato dagli eredi, che disponevano delle risorse finanziarie necessarie per avviare l'attività mentre in altri casi che mi è accaduto di seguire queste sono mancate e il progetto si è inevitabilmente arenato. È però evidente che, in seguito, l'Archivio ha dovuto dimostrare di essere in grado di autofinanziarsi». Come però? «Prima nostra risorsa è il rilascio delle autentiche, con l'attività di archiviazione,

che è affidata a un Comitato tecnico formato da persone di alta qualificazione, guidato da Francesco Tedeschi. Questo tuttavia è uno soltanto dei costi dell'Archivio: abbiamo infatti le spese correnti, che comprendono l'affitto della sede e oneri diversi, come le utenze o le spese stesse di

cancelleria. Oltre ai compensi dei collaboratori di ogni livello, senza i quali non si potrebbero concepire né realizzare quelle iniziative che portano all'attenzione di collezionisti e operatori l'opera di Dorazio, facendone così crescere anche i valori di mercato».



Archivio Piero Dorazio, Milano, la biblioteca

Il mercato, appunto, che va curato non solo in chiave «difensiva», contrastando le falsificazioni, ma anche in una dimensione proattiva: «la mia esperienza professionale, continua Mirko Orsi, mi ha insegnato che alla base delle crisi aziendali, al di là del venir meno di quella "sana e prudente amministrazione del buon padre di famiglia" raccomandata dal Codice civile, è spesso sottesa una crisi di prodotto. Il lavoro è di altissima qualità, trattandosi dell'opera di un artista internazionale come Piero Dorazio, ma a noi tocca il compito di dar vita a progetti "narrativi" che mettano in luce il suo lavoro (anche delle stagioni meno conosciute). Stiamo perciò avviando progetti culturali, per i quali l'Archivio potrà mettere a disposizione le proprie risorse intellettuali per eventi da noi stimolati». Ma qual è, oggi, la personalità giuridica dell'Archivio Piero Dorazio? «Oggi siamo un'Associazione riconosciuta, tenuta come tale a disporre di un livello di liquidità sul conto corrente sotto il quale non siamo autorizzati a scendere. Ogni anno presentiamo un bilancio e abbiamo un auditing con un commercialista revisore. L'Archivio (e non è così frequente) non ha debiti e oggi stiamo lavorando per trasformarci in una Fondazione: il che richiederà di disporre di maggiori fondi e di un capitale in opere d'arte. Ma questo sarà il prossimo passo».

## La sua risposta alla Pop art: il quasi monocromo e la «fantasia al potere»

1963-68: gli anni americani di Piero Dorazio saranno il tema di una mostra nella Galleria dello Scudo, che restituirà il giusto peso ai molteplici aspetti di un periodo intenso

di Francesco Tedeschi

Nel 1963 Piero Dorazio è stato fra i promotori della lettera con la quale un gruppo dei più noti pittori del periodo contestava la visione proposta da **Giulio Carlo Argan** nel corso del **convegno di Verrucchio**, organizzato per affiancare l'annuale edizione del Premio di San Marino, in cui le forme dell'Arte programmata e cinetica e l'attività dei gruppi assumeva una posizione centrale, quasi andando a giudicare come superata la stessa pittura. In quello stesso anno Dorazio mette in discussione il formato-tipo assunto dalla sua produzione pittorica degli anni immediatamente precedenti, andando a modificare e presto **abbandonando la struttura a trama reticolare** delle sue opere **degli anni 1959-63**. Si potrebbe dire che la stessa acquisizione di tale genere di composizione, fitta e apparentemente unitaria, anziché essere intesa come concezione di un lavoro sulla superficie, piegasse verso una lettura di tipo «optical», spingendo Dorazio a superarne le caratteristiche. In questa **rinuncia al motivo pittorico** che poteva essere riconosciuto come rappresentazione di un equilibrio classico fra colore e forma, e ancora oggi viene additato come il modello «classico» della pittura di Dorazio, si aprono **nuove e inedite prospettive**.

In questo processo l'artista è certamente aiutato dall'ampiezza delle sue vedute e dalla



volontà di riaffermare la pittura come **fulcro di una visione dell'arte**, nella sua natura di esercizio quotidiano che unisce metodo e fantasia, sulla scorta della più alta lezione dell'**astrattismo delle origini** e della prima parte del secolo. Contribuiva al carattere del suo rinnovamento della pittura dall'interno il confronto diretto con gli sviluppi delle tendenze artistiche internazionali, da lui monitorate con estrema attenzione e curiosità,

nel suo privilegiato e costante **confronto con la ribalta mondiale**. In quegli anni, infatti, Dorazio svolge con passione il suo impegno di **docente nel Department of Fine Arts della Università della Pennsylvania** dove contribuì a fondare la Graduate Fine Art School e soggiorna alcuni mesi l'anno negli Stati Uniti, dove ha avviato dagli anni Cinquanta un fitto intreccio di rapporti professionali e umani. L'emergere della potenza

«Al Louvre» (1967) di Piero Dorazio  
Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi

Nella pagina a fianco, dall'alto, la sala di Piero Dorazio alla XXXIII Biennale Internazionale d'Arte, Giardini di Castello, Venezia; «Next generation» (1968) di Piero Dorazio  
Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi

di immagine della **Pop art** non può lasciare insensibile il pittore, che cerca di trovare, nel **rapporto fra l'icasticità delle strutture** da lui ideate e perseguite e una nuova **libertà del comporre**, una sua risposta al clima di effervescenza che caratterizza il periodo. I **colori** si fanno più **accesi**, dialoganti ed espansivi in quelle che nel 1990, collaborando attivamente alla realizzazione dell'importante retrospettiva che ha avuto luogo al Musée de Grenoble e poi nella Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, egli stesso, con **Nathalie Vernizzi**, curatrice della mostra, definiva come **«bande cromatiche»**.

Le fasce cromatiche che qualificano ora i suoi quadri si liberano dalla regola della ripetizione e, disposte a bande più larghe, si muovono a creare motivi dinamici variabili nello spazio: dalle predominanti verticali di un quadro come «Presente e passato» (1963), che intreccia in maniera irregolare e aperta, per quanto modulare, le strisce che rompono ogni meccanicità della visione, attraverso le nuove parabole nello spazio, gli intrecci variabili, le strutture paratattiche di strisce e quadrati cromaticamente affini, ma di costruzione e disposizione libera (vedasi i quadri del nucleo indicato come «Kasimiro», in omaggio a Malevich, attraverso la rivisitazione di un motivo già introdotto una dozzina d'anni prima), egli genera un **nucleo di**



lavori di eccezionale intensità e varietà, rispondendo in prima persona alle sollecitazioni di una «crisi della pittura» che si coagula attorno alle nuove forme di avanguardia.

Dorazio si trova, in certo senso, sul crinale di una duplice lettura del suo modo di operare. Quando prende parte, nel 1965, alla mostra organizzata da William C. Seitz al Museum of Modern Art di New York (e poi itinerante in diverse città statunitensi), «The Responsive Eye», tentativo di coagulazione delle ricerche ottiche e gestaltiche in una chiave storica allargata, ma che vede predominare un concetto di pittura e di arte fortemente razionale e di aspirazione «tecnologica» presenta, con «Oltre due metri» e «Construction Eurasia» (entrambe del 1964), opere appartenenti ai due momenti di questo spartiacque. La sua nuova impronta personale, intonata a un rilancio della pittura di forma e colore dal suo interno, si coglie più chiaramente nelle personali che hanno luogo nelle sedi della galleria Marlborough, prima a Roma (1964) e quindi a New York (1965) e Londra (1966), oltre che nella sua seconda personale nella Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti a Milano (1965). Nel catalogo di questa, un dialogo con il poeta e critico brasiliano Murilo Mendes gli permette, accanto ai molti suoi interventi puntuali e polemici, di esprimere le ragioni della sua concezione artistica del momento. In questo confronto, a proposito del rapporto fra «mano» e «cervello» e della loro possibile «armonia» nell'atto artistico, Dorazio afferma, richiamando la necessità dell'apporto della sensibilità, che unisca tecnica e razionalità: «Nel mio lavoro cerco di conoscere meglio il funzionamento di questo sistema a tre incognite. Attraverso l'occhio cerco dei riferimenti oggettivi in zone della visibilità che conviene esplorare. Però, ricordiamoci che un quadro è prima fatto in un certo modo con i colori, con la mano e col cervello, e proprio attraverso il modo in cui è fatto, esso rivela il suo significato».

Soprattutto, però, dopo la sala personale della Biennale di Venezia del 1960, di innegabile importanza, nella quale Dorazio mostrava le potenzialità della sua «quasi mo-

nocromia», la nuova imponente esposizione personale offertagli dalla cornice veneziana nel 1966 è da lui accolta come momento per mostrare la diversificazione delle sue nuove direzioni creative. Rompendo la concezione della parete unitaria e rivelando uno spettro aperto di possibilità, Dorazio innestava allora il suo linguaggio in una prospettiva che dalla storia della modernità traeva ragioni di individuare molte strade aperte, in termini compositivi, all'interno di una concentrazione sui valori autonomi del colore e della forma, rivelazione di un procedimento ogni volta adattato al motivo originale e originario. In questo senso gli stessi omaggi a Balla e Severini, i due maestri dell'avanguardia futurista, ma interpreti anche della sua apertura al confronto con le matrici indipendenti della creazione per virtù del colore e delle sue funzioni emotive e quasi catartiche, si pongono come una dichiarazione di rapporto con una cultura del nuovo che non ha terminato la sua forza propulsiva.

Accanto a queste esperienze di rinnovamento, si pone anche la prima sistematica rilettura del suo percorso, affidata all'arguta indagine di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, che nello stesso 1966 realizza il primo importante lavoro di riepilogazione storicizzata delle molte strade aperte da Dorazio in circa vent'anni di attività, secondo una metodologia che unisce l'osservazione diretta e la ricostruzione dei legami interni di un'attività che potrebbe altrimenti apparire dispersiva. Questo percorso, complesso e ricco di intrecci, che si dipana nei molti aspetti di un progetto culturale, oltre che estetico, di cui Dorazio è protagonista, è alla base del progetto di approfondimento sistematico che si intende svolgere con la mostra presso la Galleria dello Scudo di Verona, dove una selezione di altissimo profilo della pittura di Dorazio generata nell'arco di un quinquennio, dimostra le potenzialità e le qualità di un momento di vivacissima espansione, ma anche di forte concentrazione e coltivazione di energie, in cui l'artista ha saputo allontanarsi dai parametri stessi da lui concepiti per confrontarsi con alcuni grandi modelli e

processi messi in atto dalle altre letture critiche della persistenza della pittura. In questo senso si possono considerare le relazioni individuabili fra la sua opera e gli sviluppi della pittura per «campi di colore» della «Color field painting», fino alle soglie del Minimalismo, con gli esempi dei monocromi e della «pittura sistemica» americana, rispetto ai quali emerge come artista di assoluta individualità. Lo stesso dialogo con Clement Greenberg, nume tutelare della definizione di una «pittura modernista» in cui si riconosce una forma artistica autoriflessiva, si fonda sulla differente impostazione mentale e creativa di una pittura che non si può ridurre alla definizione della superficie come elemento portante e chiuso della pittura più avanzata in direzione del formalismo, secondo una visione prioritariamente americana. Forse proprio la necessità di un'altra presa di distanza, questa volta dallo stesso «sistema americano», che Dorazio ha penetrato e pienamente conosciuto già dalla prima metà degli anni Cinquanta (vedasi, anche in questo senso, la precocità dei giudizi da lui espressi nel suo fondamentale testo *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, a proposi-



to della nuova pittura americana), si traduce in un impulso, diversamente motivato, di accogliere la possibilità di recarsi a Berlino per un periodo vissuto come «artist in residence» presso la Deutsche Akademische Austauschdienst nel 1968, sollecitato e sostenuto dalla stima dedicatagli nel corso degli anni da uno dei maggiori esponenti della cultura dell'astrattismo europeo, il critico Will Grohmann, che purtroppo non poté allora reincontrare, se non partecipando alle sue esequie, avvenute il giorno successivo del suo arrivo a Berlino, nel maggio 1968. Il '68 berlinese di Dorazio è foriero di un nuovo, ulteriore scarto, quello che lo porta a ideare composizioni libere e fluide, in cui la linea curva e soprattutto l'incastro di colori differenti all'interno della stessa banda cromatica o nelle più estese «macchie», in un processo che egli stesso definisce a «puzzle», porta a nuove originalissime invenzioni, quelle che quadri come «Next Generation», posto a chiusura ideale del percorso del progetto di questa mostra, rappresentano in modo efficace. Che Dorazio possa così interpretare l'entusiasmo per le forme di esaltazione del potere della fantasia, o della «fantasia al potere», per essere in sintonia con gli slogan del momento, può essere superficiale affermarlo, ma di certo Dorazio, con la capacità di cogliere lo spirito del tempo, all'interno di una sua visione netta e definita, ha vissuto in questi anni una trasformazione decisiva anche per tutta la sua produzione pittorica successiva, fondata sulle molte variabili che la luce, il colore, la forma generano nelle loro infinite combinazioni.

Secondo la tradizione delle mostre della Galleria dello Scudo, anche questa si fonda su uno studio critico e analitico delle opere che vi saranno esposte e su alcuni contributi storico-critici diretti a esaminare i diversi aspetti che concorrono a dare a questo importante periodo dell'opera di Dorazio un valore eminente, completandone la presentazione attraverso un'ampia selezione di documenti, editi e inediti, di sicuro interesse per la conoscenza dell'opera dell'artista e della sua personalità.

# Da Forma 1 al jazz

*Studi, mostre collettive e personali, attivismo politico, docenze in università internazionali, premi e riconoscimenti, attività critica e artistica, collaborazioni con scrittori e artisti e persino la fondazione di una galleria. Gli eventi che hanno scandito la vita e la carriera di Piero Dorazio*

## 1927, 29 giugno

Piero Dorazio nasce a Roma.

## 1942-1943

Durante gli studi al liceo classico, tramite il suo compagno di scuola Angiolo Bandinelli, inizia a frequentare lo studio del pittore Aldo Bandinelli e a dipingere nature morte e paesaggi, approfondendo da autodidatta gli studi di storia dell'arte.

## 1945

Insieme ad Achille Perilli, Mino Guerrini, Lucio Manisco, Carlo Aymonino, Carlo Busiri Vici, Alfio Barbagallo e Renzo Vespignani fonda il gruppo Ariete e poi il Gruppo Arte Sociale. Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, prosegue gli studi alla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma «La Sapienza» senza portarli a compimento.

## 1947

Con Giulio Turcato, Concetto Maugeri, Antonio Sanfilippo e Carla Accardi fonda il gruppo Forma 1 e ne pubblica il manifesto sulla rivista omonima. Nello stesso anno si reca per la prima volta a Parigi, dove grazie a Gino Severini conosce i maggiori artisti internazionali tra i quali Georges Braque, Fernand Léger, Hans Arp e Alberto Magnelli.

## 1948

Espone alla Quadriennale di Roma e al «Salon des réalités nouvelles» a Parigi. A Roma insieme ad Atanasio Soldati ed Ettore Sottsass organizza la mostra «Arte astratta in Italia».

## 1950

Dorazio, Perilli e Guerrini aprono in via del Babuino la galleria-libreria L'Age d'Or, specializzata nella diffusione di libri e riviste d'avanguardia e in mostre di arte astratta che diventa subito un punto di riferimento per la vita culturale romana e internazionale.

## 1951

Con Ettore Colla e Alberto Burri dà vita alla Fondazione Origine, dalla quale uscirà nel 1954.

## 1953

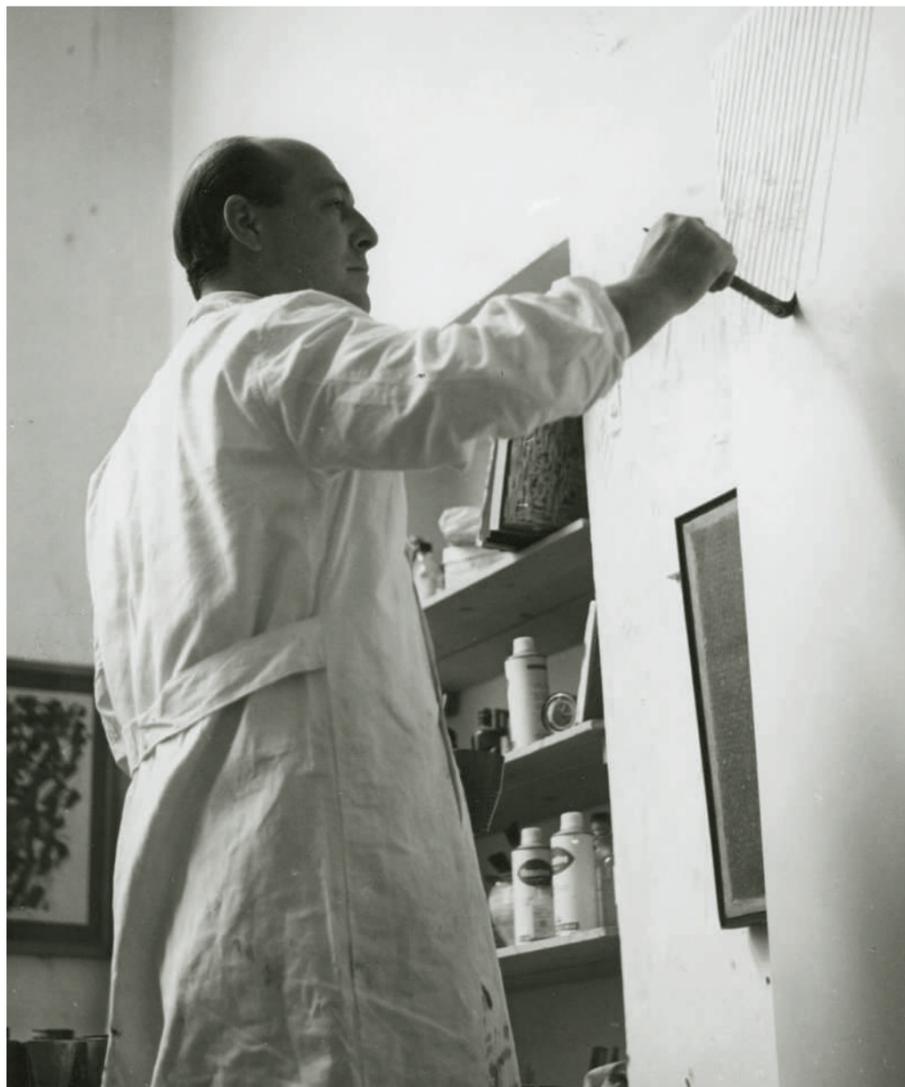
Viene invitato all'Università di Harvard per prendere parte a un seminario internazionale sull'umanesimo e le arti. Si trasferisce a New York, dove stringe legami con molti artisti americani tra i quali Robert Motherwell, Fritz Glarner e Franz Kline e presenta la sua prima mostra personale di disegni nella galleria di George Wittenborn, la One-wall Gallery.

## 1954

Rose Fried Gallery ospita la sua mostra personale di rilievi a New York.

## 1955

Tornato in Italia, pubblica *La fantasia dell'Arte nella vita moderna*, un compendio delle tendenze moderne nelle arti visive, il primo libro del genere apparso in Italia, al quale aveva lavorato per tre anni.



## 1956-1960

Nel 1957 presenta la sua prima mostra personale a Roma, nella Galleria La Tartaruga. Nel 1956 e nel 1958 partecipa alla Biennale di Venezia, dove nel 1960 presenta una grande sala personale. Lo stesso anno ritorna negli Stati

Uniti, all'Università di Pennsylvania (Filadelfia), dove riceve l'incarico di riorganizzare e dirigere il dipartimento di Belle arti, incarico che ricoprirà nei successivi dieci anni insegnando un semestre all'anno.

Nel 1959 partecipa a Documenta 2, a Kassel.



## 1961

Riceve il Prix Kandinsky e il premio della Biennale di Parigi (un milione di franchi che rifiuta per protesta contro la politica francese di guerra in Algeria). Durante tutti gli anni Sessanta il suo lavoro è regolarmente incluso nelle maggiori mostre collettive in Italia e all'estero.

## 1961-1962

Viene invitato a far parte del Gruppo Zero, con cui partecipa in seguito a numerose mostre collettive e pubblicazioni.

## 1965

Fa parte della mostra «The Responsive Eye» al MoMA - Museum of Modern Art di New York.

## 1966

Presenta una seconda mostra personale alla Biennale di Venezia.

## 1967

Lavora con Giuseppe Ungaretti al volume *La Luce* (una raccolta di 20 poesie per cui realizza 14 grandi litografie) per la Galleria Im Erker di San Gallo, Svizzera.

## 1968

Si stabilisce per sei mesi a Berlino, invitato dall'Accademia tedesca. A Roma e a Berlino partecipa attivamente alla rivolta del movimento studentesco.

## 1969

Presenta una mostra personale alla Marlborough Gallery di New York.

## 1970

Si trasferisce nella campagna vicino Roma e si dedica sempre più esclusivamente alla pittura.

## 1974

Si trasferisce a Todi, dove stabilirà definitivamente la sua abitazione e il suo studio, a Canonica, in un eremo camaldolese restaurato. Negli anni Settanta lavora a numerose mostre personali e viaggia in Grecia, Medio Oriente e Africa. Lavora a scenografie e costumi per il Teatro alla Scala, a libri d'artista e illustrazioni, dedicandosi alla produzione di stampe e incisioni. Presenta una mostra alla Marlborough Gallery a Roma.

## 1977

Viene pubblicata una monografia con contributo al catalogo ragionato per le edizioni Alfieri, con testo critico di Marisa Volpi.

## 1979

È l'anno della sua prima retrospettiva in Francia, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. La mostra viene successivamente presentata alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo e in numerosi musei degli Stati Uniti.

## 1983

S'inaugura una sua retrospettiva nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; partecipa con una selezione di opere alla mo-

3

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA  
PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA

*Lettera al direttore del Paese Sera.  
(data di vedere a Venturoli) per difendere Venturoli  
che fu sostituito da Moroni.*

La notizia della sostituzione di Venturoli con un critico notoriamente meno esperto di lui e piu' adattabile alle innegabili esigenze politiche del giornale, mi e' sembrato un passo indietro. Appoggiarsi alla politica e' per un artista d'oggi una "eresia" e adoperare l'arte per i propri fini politici e' per un partito una forma di miope strumentalismo. L'arte puo' essere, ed e' oggi, una potente forza rivoluzionaria, a condizione pero', che sia autonoma e che agisca, molto al di la' delle ideologie tradizionali e delle contingenti operazioni politiche, sulle strutture del pensiero e sui propri modi di essere. La chiarezza e la capacita' di distinguere e selezionare e spiegare, gli orientamenti artistici del proprio tempo, mi sembrano qualita' piu' importanti per il critico d'arte di un giornale progressivo, che non l'adeguamento alla "condotta ideologica di lavoro del suo Editore".

con distinti saluti,  
*Piero Dorazio*



4



5

stra «Italian Art 1960-1980», nella Hayward Gallery di Londra. Negli anni Ottanta continua a dipingere assiduamente e a coltivare rapporti di amicizia con numerosi artisti ed esponenti della vita culturale e politica italiana e internazionale, anche grazie alla sua partecipazione al dibattito culturale italiano dalle pagine del «Corriere della Sera» con cui inizia una regolare collaborazione.

**1986**

Riceve il Premio dell'Accademia di San Luca.

**1988**

Esponde alla Biennale di Venezia con una sala personale.

**1990**

Riceve il Premio Alcide de Gasperi per le arti e le scienze. Il suo lavoro è presentato in un'ampia antologica al Musée de Grenoble e in seguito alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna.

**1993**

Viene nominato membro della Akademie der Künste di Berlino.

**1994-96**

Dirige la realizzazione di mosaici d'artista nelle stazioni della metropolitana di Roma, ideandone uno per la fermata Colosseo. Nel 1994 il Museo civico di Atene ospita una sua mostra personale.

**1997**

Riceve il premio Michelangelo dall'Accademia dei virtuosi del Pantheon.

**1998**

Il Pac di Milano ospita una sua personale.

**2000**

Riceve il Premio Scipione dalla Fondazione Carima di Macerata. La Galleria di Achim Moeller di New York presenta una mostra sui suoi lavori degli anni Cinquanta.

**2001**

Il Museion di Bolzano ospita la mostra «Dorazio Jazz».

**2003**

S'inaugura la grande mostra retrospettiva all'I-VAM - Institut Valencia D'Art Modern a Valencia.

**2005, 17 maggio**

Muore a Perugia.

1. Piero Dorazio nel 1959 fotografato da Werner Schloske  
2. Nel 1962 a New York con Barnett Newman, fotografato da Virginia Dortch Dorazio  
3. Una lettera inedita di Dorazio al direttore di «Paese Sera»  
4. Dorazio con Nina Kandinskij nel 1961, fotografato da Virginia Dortch Dorazio  
5. Con Emilio Vedova a Roma nel 1958, fotografato da Virginia Dortch Dorazio  
6. A Zurigo con Max Bill nel 1958 fotografato da Virginia Dortch Dorazio



6

# Dopo la tempesta «Ab Ex», il canto felice della luce

David Anfam, esperto dell'Espressionismo astratto, sul rapporto tra Dorazio e l'arte americana: aveva ereditato da Pollock la dimensione eroica e da Rothko l'idea della pittura come esperienza

Intervista a David Anfam di Valentina Sonzogni

**D**orazio arriva negli Stati Uniti a metà anni Cinquanta; tramite Frederick Kiesler e Philippe Pavia entra in contatto con la generazione dell'Espressionismo astratto. Ma già in precedenza a Roma potrebbe aver incontrato Philip Guston e altri artisti americani. Che cosa confluì di questa stagione nell'opera di Dorazio?

La storia del rapporto tra Dorazio e gli Stati Uniti trova un interessante precedente in quella della mercante e collezionista d'arte Peggy Guggenheim. Vagabonda e imperiosa, Peggy rappresenta un collegamento cruciale tra l'arte europea e americana negli anni intorno alla Seconda guerra mondiale. E come tale svolse un ruolo importante nel catalizzare l'Espressionismo astratto. A mio parere anche Dorazio agì come ponte tra il vecchio e il nuovo mondo, soprattutto per una generazione più giovane che succedeva agli espressionisti astratti e voleva lasciarsi alle spalle il loro Sturm und Drang. *Ab Ex* (Abstract expressionism, Espressionismo astratto), abbreviazione di un termine ingombrante per quello che preferisco definire un fenomeno piuttosto che un «movimento», ebbe un forte impatto su Dorazio. Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko e altri espressionisti astratti mostrarono a Dorazio una via d'uscita dal provincialismo, dai cupi residui della pittura metafisica e così via. Fu una luce che lo ispirò a gravitare in un universo fresco legato alla luce, al ritmo e all'intensità cromatica. Da un lato la visione di Dorazio non si è mai intrecciata con l'enfasi che l'*Ab Ex* poneva sulla tragedia, la violenza, l'introversione e un oscuro senso esistenziale della condizione umana. Dall'altro lato l'insistenza di *Ab Ex* sui materiali, l'immediatezza, il puro colorismo e la scala epica hanno segnato la traiettoria pittorica di Dorazio per il resto della sua vita.

Mi piace il fatto che, come una sorta di coda biografica, non importa quanto transatlantici fossero i loro percorsi individuali, Dorazio, Guggenheim e una forza ancora sottovalutata, Conrad Marca-Relli, conclusero tutti i loro giorni nella soleggiata Italia. Che sollievo dalle sudicie pressioni urbane di New York! Allo stesso modo Rothko e Guston percepivano il Paese come loro patria spirituale e musa. Né dobbiamo dimenticare che Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler (sua moglie per un certo periodo) e varie altre figure importanti dell'arte americana fecero visita a Dorazio a Roma. Senza consultare l'archivio, la mia ipotesi è che lo abbia fatto anche il meraviglioso campione critico di *Ab Ex*, la compianta Dore Ashton. Per citare un vecchio proverbio, tutte le strade portano a Roma.

**Dorazio intrecciò una corrispondenza intensa con Clement Greenberg, lo informò degli ultimi sviluppi dell'arte astratta italiana e commentò, a volte ferocemente, l'ascesa della Pop art alla Biennale di Venezia del 1964. Vede qualche influenza delle teorie di Greenberg nell'arte di Dorazio?**

Non penso che Dorazio abbia acquisito, per così dire, il dogma formalista di Greenberg di per sé. Ancor meno l'alcolismo del critico, l'ideologia della Guerra Fredda, la sua personale spietatezza e simili poco attraenti aspetti. Penso che lui e Greenberg in definitiva condividessero l'appassionata convinzione che l'appropriato soggetto dell'arte fosse l'arte di per sé. L'estetica come teologia surrogata. Da questo punto di vista la Pop art, con la sua deliberata banalità, ironia, leggerezza e pressante contesto sociale appariva



David Anfam nel 2019 al Museum of Cycladic Art di Atene. Curatore nello scorso decennio di cinque importanti mostre nel Clyfford Still Museum a Denver, Anfam è amministratore delegato dell'Art Exploration Consultancy Ltd., a Londra. Tra le sue pubblicazioni «Mark Rothko: le opere su tela - Catalogue Raisonné» (Yale University Press, 1998), alla sesta ristampa, e «Lynda Benglis: nel Regno dei Sensi» (NEON, Atene, 2020). L'esposizione «Abstract Expressionism» da lui curata per la Royal Academy of Arts a Londra nel 2016-17 è la più ampia panoramica europea dedicata al movimento

senza dubbio a Dorazio un abominio spaventoso, come lo era del resto per Rothko, Newman, Clyfford Still e altri. Qualsiasi siano le loro mancanze, Greenberg e Dorazio hanno condiviso una percezione acuta, un occhio e una mente finemente sintonizzati.

**L'installazione e le proporzioni delle opere di Dorazio alla Biennale di Venezia del 1960, quasi ricordano una porta, una finestra e le proporzioni di una figura in piedi. Miravano a un risultato «ambientale»?**

L'arte come ambiente era stata una convinzione centrale, cara al pionieristico periodo della Prima guerra mondiale degli astrattisti utopici, esemplificati da Piet Mondrian e Alexander Rodchenko. Lo stesso, seppur con alcune differenze, vale per i futuristi italiani e il loro apocalittico impulso a trasformare la vita quotidiana. In architettura si pensi a Le Corbusier e alla «Città nuova» di Antonio Sant'Elia (io vivo a Londra a pochi passi dal Brunswick Centre, un complesso di abitazioni e negozi che omaggia apertamente Sant'Elia). In modo implicito o diretto, questi impulsi architettonici alimentarono l'immaginazione creativa di Dorazio. Anche nelle opere di modeste o piccole dimensioni, il suo spirito mi sembra sempre espansivo, gioiosamente estroverso e includente. Da un altro punto di vista, dopo la sua immersione nello spirito americano, non può mai essere stato lontano dal pensiero di Dorazio il richiamo di *Ab Ex* alla scala eroica, dal fondamentale «Mural» (1943) di Pollock per Peggy Guggenheim, al «Vir heroicus sublimis» (1950-51) di Newman, alle spesso panoramiche «Elegies to the

Spanish Republic» di Motherwell. Dopo tutto, queste aspirazioni portarono alla Cappella Rothko di Houston. La Cappella supera la pittura da cavalletto per trasformarsi in un'esperienza onnicomprensiva. Anche se meno radicale, l'atmosfera che Dorazio evocò alla Biennale di Venezia risuona di simili sentimenti. L'espressivo grido di battaglia potrebbe essere nella fattispecie per aspera ad astra.

**«Una volta ho detto a Dorazio che è stato influenzato da Tomlin piuttosto che da Tobey», ha raccontato un giorno Enrico Crispolti. Chi è l'artista che Dorazio guardò più da vicino negli Stati Uniti? E chi, invece, si è ispirato a Dorazio?**

Preferisco parlare di una strategia o di una modalità visiva, piuttosto che nominare degli artisti. La risposta è: la campitura. Che si trattasse delle scintillanti matasse diffuse di pigmenti di Pollock, delle distese rettangolari di Rothko, delle composizioni audacemente monocromatiche di Motherwell, orientate a una singola tonalità, o dell'alchimia liquida di Frankenthaler, che convertiva gli effetti di Pollock in fluttuanti campiture cromatiche, la campitura era al centro di *Ab Ex* e della sua eredità. Il più importante esempio è la pittura *Color field*. La mia impressione è che ci fosse una facilità di scambio, non dura rivalità, tra Dorazio e i luminari del *Color field* degli anni Sessanta, che comprendevano Kenneth Noland, Morris Louis e Jules Olitski e Frankenthaler (la quale significativamente intitolò una tela del 1973 con riferimento al vecchio maestro del Rinascimento italiano

Jacopo Bassano). Bradley Walker Tomlin e Tobey potrebbero essere distanti anni luce l'uno dall'altro, tuttavia la caratteristica comune che li unisce è il ricorso a campiture dinamiche complessive. Sono affascinato dalle somiglianze tra il linguaggio del compianto Jack Tworok e la tarda produzione di Dorazio. Non va dimenticato che una grande quantità di arte nasce dall'arte in quanto risposta alla vita stessa. Influenza equivale anche a omaggio.

**Abbiamo già discusso di questa dichiarazione di Dorazio su Pollock: «Alcuni pittori americani mi avevano impressionato molto durante il mio primo soggiorno a New York (1953-54): prima di tutti Jackson Pollock, per quella sua rivoluzione che gli permetteva, gettando la tavolozza alle ortiche, di adoperare pigmenti industriali seguendo d'impulso lo stimolo dei toni di colore già pronti, senza pensare prima il tono adatto, ottenendo così la sua miscela ottica finale, il cui risultato è un effetto dinamico di una luminosità straordinaria e originale. Mi interessava inoltre il suo modo di far cadere i colori sul fondo di una tela grezza distesa in terra, di tono neutro e chiaro, lasciando che questi si sovrapponevano immediatamente, senza un disegno; così conferiva subito una naturalezza schietta al suo furore pittorico» (Piero Dorazio. Gli anni sessanta, a cura di N. Vernizzi, Electa, Milano 1998). Mentre la miscela ottica e il trattamento integrale della tela vennero abbracciati da Dorazio, l'idea della «furia pittorica» e l'espressione corporea che ne deriva sembra fossero molto lontane dalla chiarezza e dalla tranquillità dell'uomo rinascimentale che era Dorazio. È solo una questione geografica o c'è dell'altro?**

Probabilmente è una questione geografica e personale. Negli ultimi quarant'anni o giù di lì sono stato abbastanza ossessionato dalla grande drammaticità di *Ab Ex*, dalle profondità psicologiche, dalla ricerca del sublime, dalla solennità storica mondiale e da simili pesanti preoccupazioni. Niente mi dà più piacere dell'arte fondamentalmente felice di Dorazio. Questo non vuol dire che sia leggero. Tutt'altro. La luce è tra i suoi temi principali, dalle «trame luminose» in poi, mentre fa risuonare il colore senza fine. Bel canto. Penso che dovremmo mettere ogni tanto da parte il cupo rumore americano e la furia per un po' di luce, calme et volupté assaporati al gusto.

**Dorazio studiò architettura senza mai terminare gli studi. In che modo la formazione ne ha influenzato la pittura?**

Precisione, organizzazione spaziale, equilibrio umano. **Che cosa pensa dell'inserimento di Dorazio nella mostra «The Responsive Eye» al MoMA del 1965 e più in generale di questa mostra?**

Una mossa intelligente dell'astutissimo curatore William C. Seitz. Attenzione, però, alla fine c'è molto più di quanto sembri nella sua arte e nella sua magia.



Piero Dorazio e Franz Kline a New York nel 1961 Foto di Virginia Dortch Dorazio

# L'Age d'or dell'Astrattismo: ispirazione, piacere e razionalità

Ripubblichiamo la conversazione svoltasi a Todi nel 1985, quando Dorazio svelò ad Adachiara Zevi le sue fonti di ispirazione, gli elementi della sua poetica, l'esperienza di Forma 1 e della galleria aperta in via del Babuino, i segreti dei titoli dei suoi quadri più emblematici e tanto altro

di Adachiara Zevi

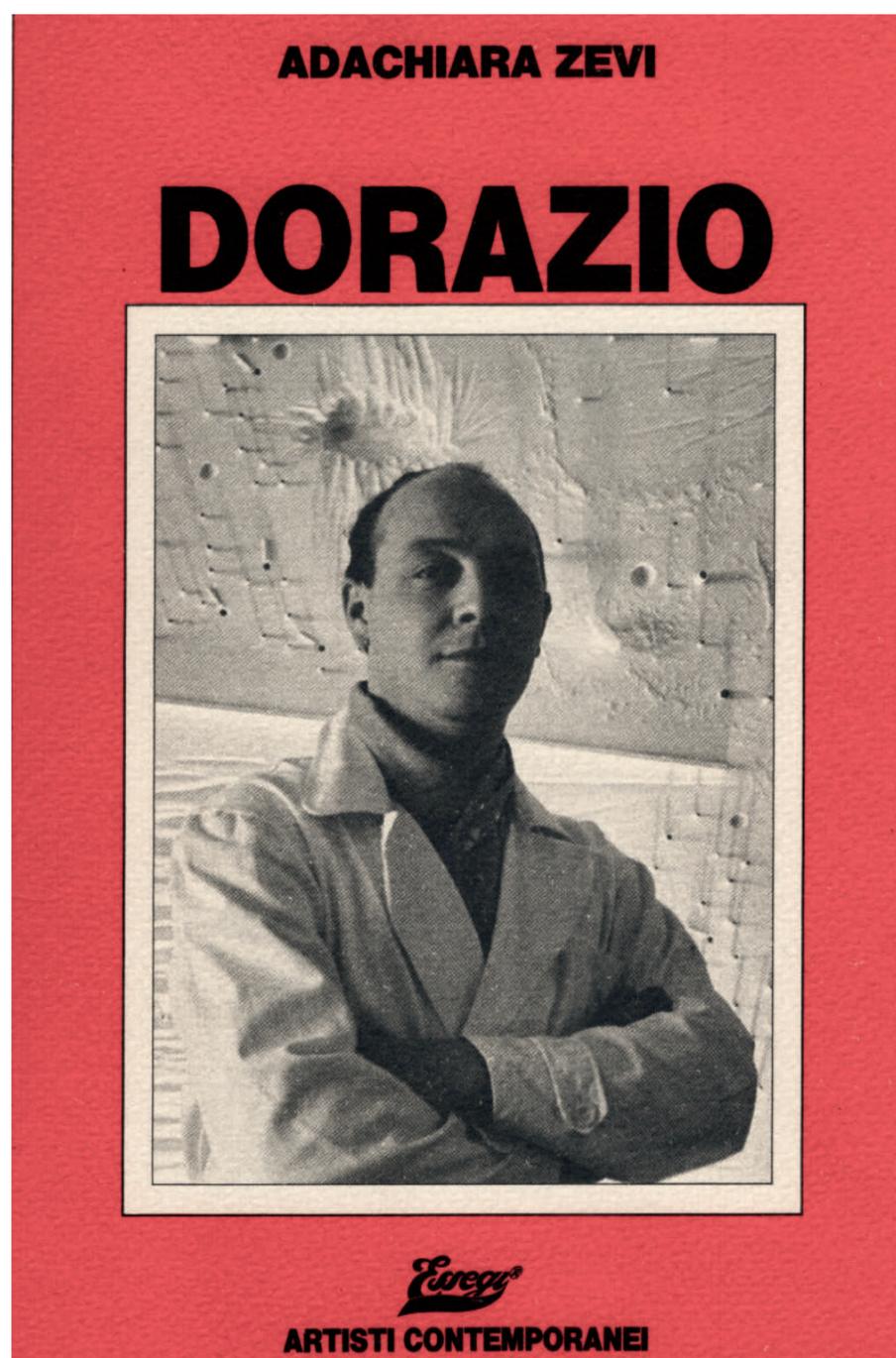
Dal 1976 Adachiara Zevi è docente di Storia dell'Arte nelle Accademie di belle arti di Macerata, Firenze, Bologna, Milano, Palermo e Napoli. Ed è inoltre da sempre impegnata nell'attività di storica e critica rivolta ad artisti italiani e internazionali, da Enrico Castellani a Dan Graham, di cui cura mostre, cataloghi e studi monografici. Dal 2017 è advisor presso la American Academy in Rome e nel 2018 è insignita del Cavaliato dell'Ordine al Merito della Repubblica Federale di Germania. Nel luglio del 1985 incontrava a Todi Piero Dorazio, mettendo nero su bianco una conversazione diventata uno dei testi imprescindibili e fondamentali per chiunque si accosti allo studio dell'opera dell'artista.

**I tuoi quadri recano titoli sorprendenti, come ha già rilevato Will Grohmann parlando, nel 1960, di «indicazione della vita immaginativa del pittore». Riprenderei il discorso applicandolo ad alcune opere in mostra a Ravenna.**

Grohmann ha scritto uno dei saggi più importanti che ho avuto la fortuna di avere da critici d'arte, lo ha scritto dopo aver visto una mia mostra a Berlino nel 1959, prefazione a una antologica presentata dal Kunstverein di Düsseldorf nell'autunno del '61. Una mostra con oltre 120 quadri. Il titolo che spiazza l'osservatore rispetto all'immagine non è certo una mia invenzione, è un'invenzione piuttosto dei surrealisti, conseguenza di una vecchia tradizione europea nata in Inghilterra tra il '700 e l'800 con le famose poesie nonsense (quelle poesie in rima che hanno senso soltanto in quanto funzionano ritmicamente i suoni delle parole) e ripresa più recentemente dal Dadaismo che, come dice la parola stessa, indica il tema della incongruenza. Poiché penso che l'arte astratta compendia anche certe trovate dei surrealisti, ho assimilato, insieme ai miei amici Perilli e Guerrini, questo modo di spiazzare l'osservatore di fronte all'immagine che lo confronta in modo che questi sia azzerato nella sua attività razionale, nelle sue abitudini a giudicare secondo cliché e pregiudizi, e che affronti l'immagine senza più bussola, in uno stato di totale candore facendo affidamento soltanto sui suoi sensi.

**Ma qualunque titolo che non sia «Composizione» o «Superficie» è spiazzante rispetto a un quadro non referenziale, cioè astratto.**

Klee ha fatto moltissimi quadri surrealisti nei quali il titolo aggiunge a volte un'allegoria letteraria all'immagine. L'origine di questa tecnica è nelle poesie di Mallarmé, dove c'è questo modo di sganciare il suono dal significato della parola, per verificare, attraverso il mondo dei sensi, la giustezza, la corrispondenza delle sensazioni all'oggetto sentito. È allora utile esplorare gli aspetti sensoriali della pittura anche da questo lato, del rapporto tra parola, suono, colore, immagine, movimento ecc. Quindi i titoli sono, diciamo, uno strumento accessorio di cui l'artista si può servire se intende



Adachiara Zevi e il suo libro «Piero Dorazio», Agenzia Editoriale Esseggi, Ravenna, 1985, copertina illustrata con una fotografia di Virginia Dortch Dorazio

comunicazione, di espressione, una grande intesa e curiosità tra di noi, senza le gelosie che ci sono adesso tra gli artisti. Gli artisti romani che animavano la galleria erano in stretto contatto con altri artisti italiani, specialmente con il gruppo Arte d'oggi di Firenze e con il Mac di Milano, con la rivista francese «Art d'Aujourd'hui» e con alcuni artisti della galleria Denise René, con Magnelli, Dewasne, André Bloch, Jean Arp, Poliakov, con i quali organizzammo, nel 1953, la grande mostra Italia-Francia alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

**A che punto di questa esperienza hai dipinto il quadro che la evoca?**

Quando «L'Age d'or» è stata chiusa ho dipinto un quadro che è il mio più grande di allora. Bisogna ricordarsi che a quell'epoca nessuno a Roma dipingeva quadri grandi perché era costoso e non c'erano pubblici, né gallerie, né acquirenti. La dimensione della pittura di quegli anni era quella stabilita più o meno da Mafai e dalla Scuola romana; un quadro che superasse un metro e cinquanta o due metri di altezza era una cosa eccezionale. Soltanto dopo l'arrivo di Matta a Roma nel '49, Burri dipinse il primo quadro grande, seguito poi da Guttuso e Mafai nei quadri di propaganda del Realismo socialista. Dopo aver finito il quadro e guardandolo bene, mi resi conto, cosa strana, che erano venute fuori tre immagini separate l'una dall'altra, quasi volutamente, anche se non era certamente voluto; tre figure che simboleggiavano i tre colleghi dell'Age d'or che si separavano dopo aver vissuto insieme ogni giorno fino a qualche mese prima; questo quadro rappresentava quindi, senza voler fare della letteratura nostalgica, un'immagine del mio inconscio. La fattura è legata invece ai rilievi bianchi che facevo in quel periodo, dove cercavo di creare la sensazione di spazio sulla superficie dell'oggetto attraverso giochi di luce e ombra, con linee curve o rette e punti messi in rilievo, oppure addirittura intagli che creavano ombre più profonde. Non si tratta di bassorilievi, perché la costruzione è più sulla superficie che dentro. Il quadro riflette un po' l'esperienza > 12

l'arte come un'attività un po' più estesa della fattura di un oggetto d'arte, come un'esperienza che coinvolge, come dicevano i futuristi, l'uomo, la sua sensibilità, la sua fantasia, la sua vita in un modo più totale, una «sinestesia».

**Parliamo in questa chiave del quadro più vecchio qui esposto: «Age d'or» del 1952.**

«L'Age d'or» è stato, oltre a un mito conosciuto, anche un film surrealista di Buñuel e Dalí che da giovani ci impressionò moltissimo. Il titolo, oltre al gradevole suono francese della parola, che esprime la speranza per l'avvento dell'età dell'oro, voleva incoraggiare la riflessione sul rapporto tra arte e vita, perché l'Age d'or è proprio quell'età in cui arte e vita si fondono identificandosi; e noi da giovani vivevamo sostituendo all'area della vita quella dell'arte.

**Come si costituì il gruppo-galleria omo-**

**nimo?**

Negli anni '50 a Roma c'era un gruppo composto da Perilli, Guerrini, il sottoscritto, Ripellino e tanti altri amici scrittori, registi, che cercava di aggiornare la cultura italiana rimasta purtroppo trent'anni indietro. Ci si incontrava spesso in un bar di via del Babuino e ci si proponeva di creare un centro dove trovarsi più comodamente, un posto dove fare anche mostre, tenere libri, discutere. Fortunatamente io e Perilli trovammo la Libreria Circolante di piazza di Spagna all'angolo con via del Babuino e convincemmo la direttrice ad affittarci un pezzettino di quella biblioteca che si chiamò poi galleria Age d'or. Tra il '50 e il '52 essa divenne un ritrovo di artisti di tutta Europa: sono passati di lì Hundertwasser, Tancredi, Tamayo, Matta, Rykwert, persino Rothko in viaggio di nozze. Fu veramente la concretizzazione dell'età dell'oro dell'arte; c'erano una grande libertà di

> 11 del bianco dei rilievi ma costituisce anche una ripresa della pittura: ci sono di nuovo dei colori a contrasto, come il blu e l'arancio o il rosso e il verde.

**A proposito di questo quadro parlavi di illusionismo astratto nel tentativo di creare profondità sulla superficie.**

Abbiamo sempre discusso il problema della decoratività perché le accuse più giustificate che in quegli anni venivano mosse all'arte astratta erano che essa fosse decorativa, non alla Wölfflin, cioè secondo uno stile lineare, ma che costruisse qualcosa che appartiene solo alla superficie, senza avere il contenuto sensuale della pittura classica figurativa; l'arte astratta, per esempio quella geometrica di alcuni artisti di allora, non dava l'illusione di profondità, di spazio, di movimento che dà invece un quadro figurativo quando mostra un bosco o un ruscello. Mentre la pittura figurativa induce sensazioni di una realtà che nel quadro non esiste, ma che chi osserva crede esista, non tutta la pittura astratta ha questa capacità di indurre la sensazione della terza o della quarta dimensione, del rapporto tra spazio e tempo: si tratta spesso di quadri statici, basati semplicemente sul rapporto fondo-figura o su composizioni di forme geometriche. Un pittore che ci ha molto ispirato su questo problema è stato Magnelli: nei suoi quadri astratti c'è l'intenzione di dare una possibile profondità creando attraverso il contrasto dei colori rapporti reversibili tra primi e secondi piani, come luci od ombre che possono essere luce e ombra al tempo stesso; questo effetto non è soltanto ottico, ma pittorico. La differenza è fondamentale perché esso non ha nulla a che fare con la Optical Art che pure nasce da queste esperienze, poiché si tratta di un effetto pittorico che ritroviamo nei pittori del Rinascimento, nella pittura classica e moltissimo in quella medioevale. Questa pulce nell'orecchio che ci ha messo Magnelli è stata sempre per me un elemento di meditazione, di autocritica. Ho sempre cercato di fare una pittura astratta che potesse indurre nell'osservatore la sensazione che esiste nel quadro una dimensione che non è solo quella della superficie della tela, ma anche quella della mente, poiché un quadro astratto può anche essere a più di due dimensioni dato che la misura dello spazio non è fisica, ma individuale e psichica.

**Nel quadro però questo accento di profondità è ottenuto soprattutto con il disegno.**

Sì, però in quel quadro cerco di riprendere l'uso dei colori: il disegno infatti è costituito da linee di colore diverso che si accoppiano, si associano, si spezzano, dando un ritmo discontinuo. Il quadro poi è fatto chiaroscurando addirittura il fondo, c'è anche l'oro, un colore neutro, un non colore. C'è infine il tentativo di una composizione un po' ambiziosa, una grande composizione.

**Tornando all'esperienza della galleria Age d'or, era semplicemente un ritrovo di artisti o anche un posto dove si prendevano iniziative da portare all'esterno?**

L'Age d'or era una presa di posizione nella cultura a Roma, una sfida a tutte le abitudini provinciali e bigotte della città del dopo guerra. Abbiamo organizzato, per esempio, insieme alla Roman New Orleans Jazz Band il primo grande spettacolo musicale a Roma, al Teatro Splendore, che fu sconvolgente perché nessuno conosceva quella musica. Insieme a Guerrini e Perilli avevo decorato quel teatro con sculture aeree e nastri colorati, una grande costruzione spaziale. L'Age d'or funzionava anche come un'agenzia artistica: consigliavamo gli artisti dove andare a mangiare e dormire, gli prestavamo i soldi; c'era l'Anno Santo e Roma era piena di gente; persino il famosissimo mercante di Monaco Günther Francke venne da noi a chiedere soldi.

**Come si presentava l'Age d'or a chi passava per via del Babuino?**

La vetrina, allestita dagli artisti, era una provoca-



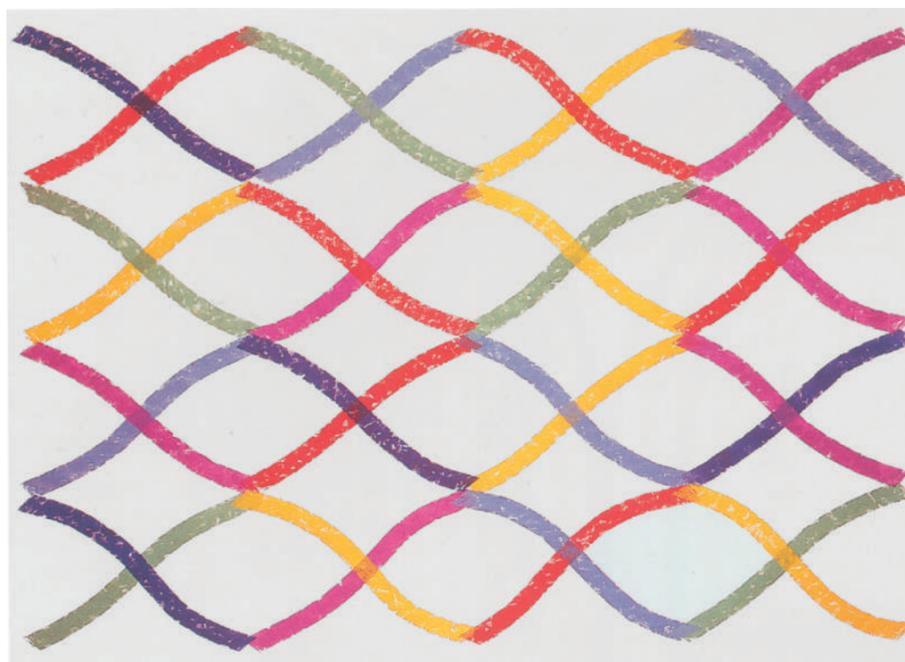
Dorazio e Achille Perilli a Beauvais nel 1947

zione continua per il pubblico; ricordo di averne fatta una tutta chiusa con la carta nera, c'erano solo due buchi dentro i quali si guardava e si vedeva un manichino accoltellato sanguinante, come in certi film surrealisti. La nostra esperienza interessava molti uomini di teatro e di cinema, Zavattini era un cliente e amico affezionato, come Vito Pandolfi e giovani architetti: avevamo tutte le riviste di avanguardia di architettura e cinema.

**Perilli, Dorazio e Guerrini sono tre componenti del gruppo Forma 1; in che cosa l'Age d'or si differenziava da quell'esperienza precedente?**

L'avventura di Forma 1 si concluse l'anno successi-

vo la sua fondazione, cioè il '48, in seguito alla violenta e incondizionata condanna del partito comunista. Il gruppo che aveva firmato il «Manifesto» si sciolse: Turcato e Consagra continuarono a lavorare per conto loro, mentre il nucleo più consistente, costituito da Perilli, Guerrini, Manisco e Dorazio, rimase in stretto contatto. Nel '49 organizzammo la mostra «Arte Concreta» alla galleria dell'arguto e sensibilissimo Tanino Chiurazzi, non una galleria d'arte, ma una galleria che vendeva riproduzioni di bronzi e marmi pompeiani, romani e greci. Le opere di arte astratta furono esposte in mezzo a tavole, lampade, bronzi, discoboli e teste greche e romane. Quel gruppetto rimase molto unito e de-



«Endless Federico (I) (per Federico Kiesler)» (1965) di Piero Dorazio

terminò un nuovo indirizzo che non aveva più l'esitazione di Forma 1 verso l'astrattismo, convinto che l'arte astratta nascesse dagli elementi formali della pura visibilità, dagli elementi linguistici della pittura senza alcun necessario riferimento alla realtà, alla società, alla politica o ad altro. Ancora adesso c'è questo viziaccio di appiccicare doveri e obblighi all'arte; l'arte dovrebbe giustificarsi facendo riferimento a qualcosa del tutto estraneo come la sociologia o l'elettronica, ad esempio.

**Come mai, nel giro di due anni sono venuti meno i presupposti ideologici così presenti nell'esperienza di Forma 1?**

Togliatti, al Convegno della Cultura a Bologna, fece un discorso, pubblicato poi su «Rinascita» a firma Roderigo di Castiglia, in cui condannava l'arte astratta come degenerata, fatta da bambini o da pazzi, borghese, decadente e parassitaria. Gli astrattisti furono messi ufficialmente al bando fin quasi al 1962 e questo voleva dire essere esclusi da mostre, vendite e concorsi. Gli altri partiti erano completamente indifferenti a questi problemi; il Partito Socialista era subalterno a quello Comunista e così molti artisti socialisti come me lasciarono il partito. Turcato ha sofferto moltissimo per questo stigma e rimase indeciso per un anno o due se fare o meno quadri figurativi. Ne fece poi, con cortei e bandiere, quando andò a Praga, quelli che Guttuso ha poi copiato rendendoli più verosimili. L'Age d'or resuscitava in parte il mito romantico e surrealista dell'età dell'oro, della pacifica identità tra aspirazione e piacere, assumendo però una presa di posizione netta e precisa nei confronti dell'arte moderna, più a favore di quella razionale che di quella romantica.

**Quando e come si è conclusa l'esperienza dell'Age d'or?**

È finita un po' per stanchezza dei suoi promotori, un po' per abbandono (Perilli è andato a militare, Guerrini voleva fare un altro mestiere, io ero stanco), un po' perché Burri ci propose di aggregarci all'iniziativa presa da Cagli, Colla e altri, il Gruppo Origine, che aveva sede nella pensione Aurora gestita dallo scultore e collezionista Ettore Colla, bellissimi locali che trovammo più convenienti di quelli dell'Age d'or, ceduti nel frattempo alla galleria La Cassapanca. Il gruppo pubblicava la rivista «Arti Visive», di cui ho curato i primi quattro numeri. Andammo tutti e tre a passare l'estate a Firenze, ospiti della galleria Age d'or in Lungarno dei Tintori che gestivamo in collaborazione con le sorelle Mazzetti e Martin Krampen, un artista teologo tedesco. Li abbiamo organizzato nel '52 la mostra di Rauschenberg, scatole che imitavano quelle di Joseph Cornell.

**Parliamo ora di un altro quadro dal titolo spiazzante: «Endless Federico».**

«Endless Federico» è un quadro dipinto in memoria dell'architetto Federico Kiesler, morto a New York nel 1965, l'anno del quadro. Kiesler era stato in gioventù allievo di Hoffman e Wagner, i due grandi architetti viennesi e a Vienna aveva anche conosciuto Freud, gli scrittori e filosofi neo-positivisti che avevano rinnovato il clima culturale della città tra il 1900 e il 1916. Kiesler da Vienna si trasferì a Parigi e da architetto Jugendstil divenne architetto De Stijl cercando però di superare la teoria razionalista dei colori e della forma. A Parigi diventò il protagonista dell'architettura surrealista e allestì nel 1947 la più celebre mostra del Surrealismo che si ricordi, dalla quale provengono molte idee del Neo-dadaismo. Verso il '35-'36 si trasferì a New York, dove io l'ho conosciuto nel '53 e frequentato poi moltissimo. Kiesler era un genio e dopo Duchamp la personalità più acuta e sensibile all'arte moderna. È stato un grande scopritore di talenti: americani sconosciuti come Franz Kline o Jasper Johns devono a lui il battesimo dell'arte; era amico di artisti e galleristi perché andava sempre in giro a discutere e scoprire cosa bollisse in pentola. L'architettura, secondo lui, era rimasta ferma al sistema del pilastro e dell'architrave, sistema ina-



Tre opere di Piero Dorazio. Da sinistra, «Age d'or» (1952) Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi, «Presente e passato» (1963) e «Teodorico guarda in fretta» (1965)

deguato al mondo industrializzato. Sulla traccia di Auguste Perret confidava nel cemento armato e la sua idea di costruzione si basava sulla possibilità di racchiudere lo spazio con gusci, volte sottili che non poggiassero su muri o colonne, ma che fossero auto portanti. Immaginava case con tutte le pareti curve come il guscio di un uovo, senza angoli. Il suo progetto chiave è celebre come «Endless House», costituita da una serie di nuclei ovali dove trascorre la vita. Volevamo costruire la «Endless House» a Venezia, alla Biennale del '60 e del '62, un progetto caldeggiato anche da Carlo Scarpa, che, al solito, non si realizzò. Il tema dell'ovale è ripreso affettuosamente nel quadro attraverso due elementi cruciali per Kiesler, la linea curva e la sua possibilità di creare una continuità, un movimento fluido dello spazio, fluido come il flusso della vita. In questo quadro è suggerito il movimento delle onde, il loro legarsi in nodi che producono spazi ovali messi in relazione da colori moderati, non violenti.

**Il tema delle curve è abbastanza circoscritto nella tua attività pittorica.**

Credo sia durato un anno, ho fatto una serie di quadri, forse una ventina, poi ho smesso per il rischio della ripetitività e della decorazione. In «Endless Federico» c'è la possibilità di vedere i colori su piani diversi, le onde si muovono sia parallelamente alla superficie sia ortogonalmente a essa, dall'interno all'esterno. La tensione del quadro è dovuta quindi alla composizione, sia rispetto al piano della superficie che allo spessore minimo della pittura per virtù dei contrasti cromatici, della luce e della pennellata.

**Ti chiederei ora di parlare di un quadro dal titolo più canonico: «Presente e Passato» del 1963.**

È un quadro costruito con un metodo «passato», cioè lo stesso con cui erano costruiti quei quadri in cui lo spazio era reso attraverso la sovrapposizione di trame e orditi dai colori diversi, costituiti non da linee ma da pennellate. C'è stato un malinteso nei confronti di quei quadri, perché molta gente pensava si trattasse di righe tirate una sull'altra come fa Morellet, mentre i miei quadri sono tradizionali, dipinti con la stessa pennellata che hanno usato Previati o Boccioni. Questi tratti in successione creano nell'occhio la sensazione di una linea che in realtà non esiste, se uno la misurasse con una riga noterebbe che è sinuosa; l'occhio infatti corregge per sua virtù i difetti della realtà. Proprio questa irregolarità rende quei quadri più attraenti di quelli geometrici. «Presente e Passato», costruito con quel sistema di incroci, avrebbe dovuto però essere realizzato con colori non di scala tonale, come quelli precedenti il '63, ma con colori e scale di contrasto, colori primari e secondari quindi. Avevo scelto allora una serie di sette, otto colori che insieme dovevano dare la sensazione di un incrocio di direzioni, come un'improvvisa sorpresa, come fari che si accendono di notte all'improvviso. Durante la lavorazione però mi sono accorto che il quadro andava per conto

suo e che non potevo sottrarmi al destino di questa mia decisione. Durante l'esecuzione infatti abbandonavo piano piano tutte quelle cautele, quelle infinite precauzioni che occorre per realizzare i quadri che avevo dipinto in precedenza e quando il quadro era terminato mi sono trovato davanti all'improvviso un'immagine che non mi aspettavo assolutamente, un po' incoerente con quanto fatto prima. La struttura era la stessa però, anziché dipingere una micro-struttura avevo dipinto una mega-struttura, come una gigantografia di un piccolo dettaglio dei quadri più vecchi, con una scala cromatica dissonante.

**Scompare per la prima volta in questo quadro l'elemento reticolare.**

L'occhio non vede più in modo così evidente l'ordito, il filo che ripetuto crea una trama sulla quale se ne sovrappone un'altra. La trama e l'ordito di questo quadro erano stati predisposti con un disegno che ho seguito riempiendo i vuoti anziché i pieni; diciamo che questo quadro è un ingrandimento di un dettaglio degli altri quadri, realizzato però con colori dissonanti. Il titolo l'ho trovato quando mi sono confrontato con questa immagine a me sconosciuta, ho riflettuto allora sul rapporto tra presente e passato, sulla condizione del presente come qualcosa di sconosciuto e sorprendente legato al passato, ma purtroppo non riconoscibile secondo la nostra nozione del tempo.

**È vero che hai abbandonato alcuni quadri iniziati in quel momento di passaggio?**

Alcuni quadri precedenti a «Presente e Passato» sono stati abbandonati perché non riuscivo a capire come mi appartenessero, erano per me irriconoscibili pur avendo impostato il lavoro come nei quadri di qualche mese prima. A distanza di due o tre anni ne ho ripreso qualcuno e l'ho anche finito, qualche altro invece l'ho distrutto.

**Ma sono stati proprio gli elementi che ti apparivano più estranei a stimolare un nuovo indirizzo.**

Sì, quegli elementi indicavano una derivata dell'esperienza precedente verso uno sviluppo in altra direzione, forse aberrante; riprendendoli ho tracciato la tangente di questa derivata, non facendo però un'operazione matematica ma intuitiva. A proposito del colore, per esempio, avevo sempre usato scale tonali o di contrasto; lì invece usavo solo tre o quattro colori, forse sei, ma in altri quadri ho lavorato con tre colori soltanto, cosa che dovrei provare adesso, anzi non vedo l'ora di provarla.

**Puoi spiegare la struttura cromatica dei cosiddetti «reticoli»?**

La struttura che altri chiamano «reticolo» è in realtà una sovrapposizione di parametri: la verticale, la forza di gravità, l'orizzontale, la linea dell'orizzonte e la diagonale, indicativa della nostra rotta. Sono le tre direzioni della nostra esistenza.

**Quei quadri indicano sempre due piani: quello della superficie, costituito dalle pennellate monocrome incrociate e un**

**piano retrostante policromo.**

Sì, ma il reticolo non è mai solo un colore, l'intenzione cromatica dei quadri è la risultante di una sovrapposizione di tanti leggeri toni o timbri di colori diversi in un colore totale, rosso, giallo, verde o blu, in una luce colorata. Quello che in realtà volevo ottenere era una luce colorata non definibile, un blu, ma quale? quel blu; un rosso, ma quale? C'è infatti un quadro che si intitola «Rosso quale» oppure «Rosso universale». Cercavo un colore che non fosse definibile secondo l'esperienza banale, ma che sfidasse l'occhio a mettere a fuoco la differenza di qualità tra un colore e l'altro, tra un rosso e l'altro ecc. Il colore risultante da questa sedimentazione di strati di colore doveva essere una nuova nozione del colore, stimolarne una nuova esperienza. Il quadro cominciava naturalmente con una serie di colori luminosi, quindi chiari, con velature trasparenti alle quali via via venivano aggiunte velature di colori contrastanti e di tono più scuro. Il quadro cioè era giocato su un contrasto di tono, chiaro o scuro, di tinta, rosso o verde, e poi di timbro, verde più squillante o più smorto oppure blu caldo o blu freddo.

**Cosa muta invece con «Presente e Passato»?**

Il colore si presenta piatto così come è stato messo e lo schema è stato costruito come fosse il negativo degli altri. Le linee che lì sono dipinte diventano il valore più chiaro, il fondo della tela; per la prima volta ho lasciato scoperti tratti del fondo in modo che giocassero con la parte dipinta, come tra fondo e figura, sostituendo alle linee dipinte quelle parti che prima non lo erano.

**Analizziamo un ultimo quadro, dal titolo di nuovo ermetico: «Teodorico guarda in fretta».**

Si tratta di un titolo spiritoso, leggero, dato a un quadro dipinto nell'estate del '65 dopo un'ennesima visita ai mosaici di Ravenna di cui sono un «aficionado». Il titolo fa riferimento a due nozioni cruciali della vita contemporanea: quella di autorità, della storia, dei monumenti, della tradizione cui siamo inevitabilmente legati e, d'altra parte, la nozione di dinamismo, della velocità con cui trascorre la vita di tutti i giorni. Ravenna è una città dove tutti corrono in fretta, dove i monumenti si guardano seguendo un percorso prestabilito; quasi un tapis roulant che da Sant'Apollinare in Classe conduce a Sant'Apollinare Nuovo, a San Vitale, a Galla Placidia ed al Battistero degli Ortodossi. Il quadro riprende i motivi compositivi di quelli che lo precedono, la verticale, l'orizzontale e la diagonale presentando però un'innovazione, forse uno spiritoso suggerimento dei mosaici: per la prima volta ho provato a frammentare l'unità di una banda colorata in tante piccole macchie. L'occhio le legge tutte insieme e ne fa un solo colore anche se in realtà le macchie sono di colori diversi.

**In che senso il suggerimento viene dai mosaici?**

Il mosaico suggerisce all'occhio una forma composta di tante piccole parti, una diversa dall'al-

tra, che l'occhio percepisce come forma unitaria. Il segreto dell'arte moderna, astratta o meno, è proprio quello di dare all'occhio la possibilità di intervenire, di correggere, di mettere insieme: si tratta di nozioni ormai scolastiche, inventate da Kahler, da Arnheim e acquisite dalla psicologia. Ho tentato inoltre una composizione asimmetrica, perché in tutti i mosaici c'è una grande qualità che ritroveremo nell'arte barocca: l'uso e l'abuso della simmetria, un contatto leggerissimo tra uno spazio enorme vuoto e uno piccolo affollatissimo che crea stati di tensione visiva straordinari.

**C'è una storia dietro questo quadro?**

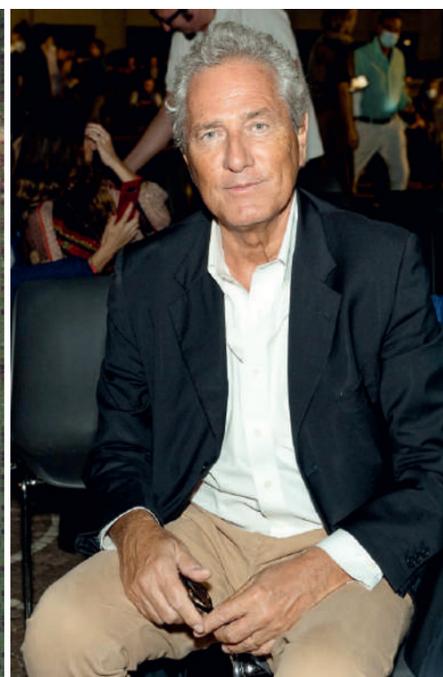
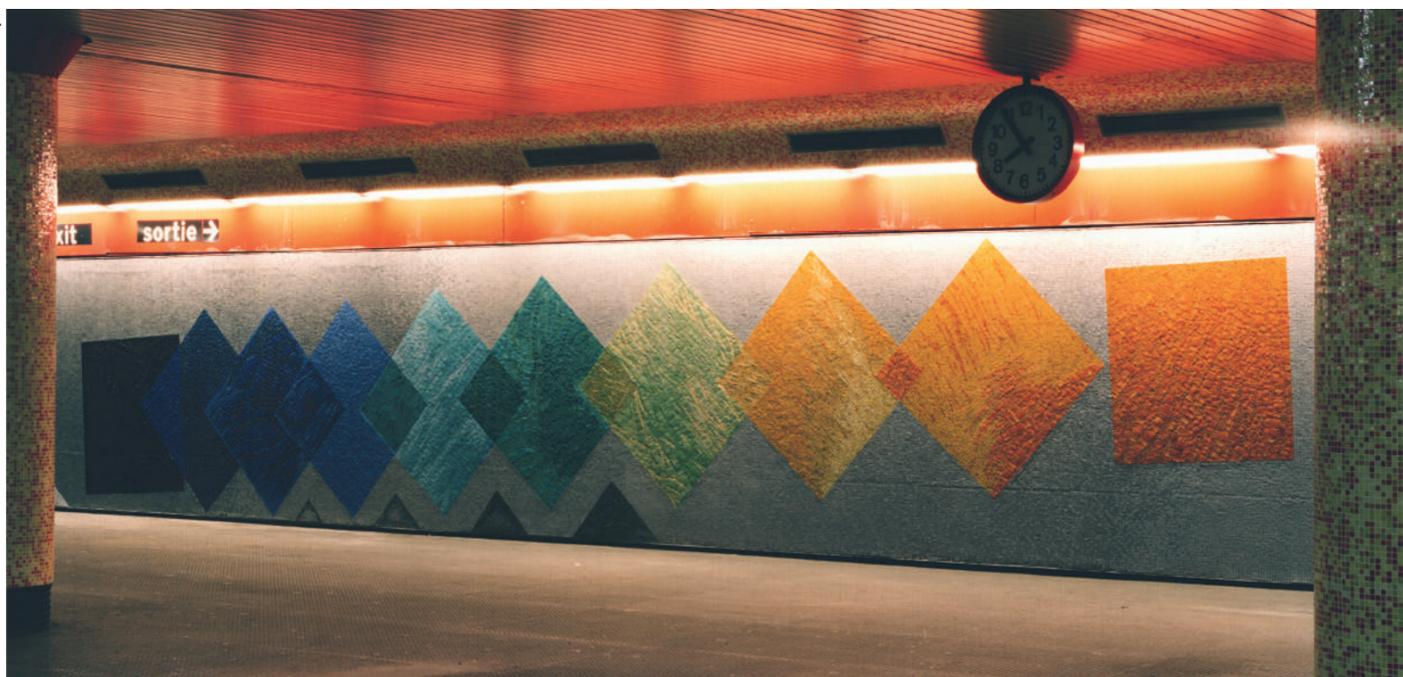
La dottoressa Palma Bucarelli, soprintendente alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, aveva acquistato alla Biennale di Venezia del '60 un grande quadro mai pagato, «In case of happiness», una parafrasi di quell'articolo della costituzione americana che garantisce a ognuno il diritto alla ricerca della propria felicità; il titolo era però anche una parodia della mia esperienza di vita in America, dove ho vissuto prima come studente, poi come artista, infine come insegnante. Questa fenice, la felicità, motivazione che ispira il comportamento di quel grande Paese, non è un'illusione, ma qualcosa che può accadere: basta non cercarla, come impone la costituzione americana, ma lasciare che ti cada addosso. Tornando alla Bucarelli, poiché nel '66 voleva riordinare la Galleria, mi chiese un altro grande quadro e io, nonostante avessi più volte reclamato per il mancato pagamento di quello precedente, le inviai «Teodorico guarda in fretta». Nella primavera del '68 a Roma, la grande insoddisfazione degli artisti per il pessimo funzionamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna trovava punti di contatto con le proteste degli studenti di architettura contro il funzionamento della scuola dove anch'io avevo studiato. Un gruppo di questi studenti, tra i più brillanti della scuola, che si facevano chiamare Uccelli venivano spesso a visitarmi in studio e mi chiesero un giorno in prestito un quadro da portare come stendardo per una loro manifestazione davanti alla Facoltà, vicinissima alla Galleria.

Quale occasione migliore per saldare due momenti di lotta? Fu scelto come giorno per la manifestazione quello in cui veniva inaugurato il nuovo ordinamento della Galleria alla presenza dei ministri Gui e Pieraccini e anziché prestare agli Uccelli un quadro che avevo in studio, decisi di staccare direttamente dalla parete «Teodorico guarda in fretta», appeso in una saletta appartata insieme a opere di altri pittori come Afro e Novelli, considerate fuori moda rispetto a tutta la nuova moda della Optical art, disposta invece nelle nuove sale. Staccare i quadri dalla parete e portarli via reclamandone la proprietà era un ottimo modo di denunciare l'inefficienza di una galleria pronta a correre dietro a tutte le mode per mostrarsi aggiornata senza avere la capacità di acquistare una collezione permanente. La manifestazione ebbe molto successo, fece gran scandalo e mi fece guadagnare una bella querela da parte della Bucarelli.

# Artista e militante, ma soprattutto un uomo

*Nella sua casa (un santuario doraziano), Francesco Rutelli ripercorre gli anni della militanza con Dorazio nel Partito Radicale e racconta i progetti del fraterno amico che voleva unire arte e politica*

Intervista a Francesco Rutelli di Guglielmo Gigliotti



**D**i Francesco Rutelli tutti sanno che è stato due volte sindaco di Roma, parlamentare, senatore, parlamentare europeo, ministro dei beni culturali, vicepresidente del Consiglio del Governo Prodi, candidato alla presidenza del Consiglio per L'Ulivo, presidente del Partito Radicale e cofondatore dei Verdi arcobaleno, de La Margherita e del Partito Democratico. Ma pochi sanno che è stato anche un «fraterno amico», come lui stesso si definisce, di Piero Dorazio. «Ci volevamo veramente bene. A cadenza almeno annuale mi inviava sue litografie con auguri e saluti affettuosi e scherzosi a me e a mia moglie Barbara (Palombelli)».

La casa di Francesco Rutelli è effettivamente un santuario doraziano, con le vivaci policromie delle opere del pittore che occhieggiano in più punti degli ambienti domestici, come un fiume di segni che si svolge tra stanze, scale e corridoi. Tra i lavori a parete anche bozzetti di manifesti pertinenti la militanza politica che ha visto Dorazio a fianco di Rutelli. «L'ho conosciuto all'inizio della mia militanza politica, a fine anni '70, poi nel salotto di Elisa Olivetti nella sua casa di Monte Savello, sul Teatro di Marcello. Mi ricordo tra gli ospiti Arbasino, Moravia, Spadolini. Negli anni a venire è stato generoso e prezioso donatore di opere per le aste di autofinanziamento del Partito Radicale. Era uno di noi, un militante radicale, solo che lui lo faceva per e attraverso l'arte».

Intervenuto al congresso del Partito Radicale del 1987, presentato da lei come uno dei maggiori artisti italiani, Dorazio si scagliò contro la lottizzazione partitica delle istituzioni: Biennale di Venezia, Triennale di Milano, Quadriennale di Roma. E poi musei, editoria e giornali. Scatenò un'ovazione. Altrove non sarebbe stato possibile.

Da noi sì. Le sue battaglie civili trovarono casa tra noi. Dorazio era antifascista, ma anche anticomunista, libertario non inquadrabile, eterodosso e disobbediente. La sua è stata una personalità illuminata e libera.

Forse anche irrequieta?

Ernesto Rossi, che stilò col suo compagno di confino

Spinelli il Manifesto di Ventotene, disse dei politici e intellettuali con cui nel '55 fondò il Partito Radicale: «siamo pazzi malinconici». Ecco, Piero era di questa natura.

C'è un termine che possa definire in modo unitario la figura di Dorazio uomo, artista e militante?

Sì: uomo-artista-militante. Senza aggiungere altro. Dicendo questo, Francesco Rutelli mostra la litografia che Dorazio realizzò per la vittoria del referendum sul divorzio: su fondo bianco campeggia una sola grande «V» formata da una serrata tessitura di chiazze multicolori. È la «V» della vittoria con i colori della felicità.

In un altro ambiente della casa, Rutelli sorride al ricordo e un po' si commuove per il bozzetto realizzato dall'artista per la seconda campagna elettorale a sindaco

di Roma nel '97. Sotto la scritta «Diamo una mano a Rutelli» figurano due sagome di mani striate da fasci policromi. Vicino è appeso il bozzetto per la cartolina elettorale che Dorazio predispose per sé stesso, essendosi candidato in quell'occasione al consiglio comunale (senza successo): «Vota Dorazio» è il testo. In un altro ambiente della casa quattro versioni di un unico impianto grafico, ma a combinazioni cromatiche distinte, parlano della fusione di arte e politica in Dorazio. È il logo della lista civica Roma per Rutelli ed è costituita dal testo «R + R», con gli elementi lineari costituiti da una fitta sequenza di punti di tutti i colori.

Durante la visita guidata tra le altre opere d'arte della casa, tra sculture di Mario Rutelli, bisnonno di Francesco e autore delle sculture

1 Heinz Mack, Arte Metro Roma, metro A, stazione Barberini Foto di Pirozzi; 2 Francesco Rutelli Foto di Archivio Met.Ro  
3 Beverly Pepper, Arte Metro Roma, metro B, stazione Piramide Foto di Pirozzi; 4 Enrico Castellani, Arte Metro Roma, metro, stazione Piramide Foto di Pirozzi

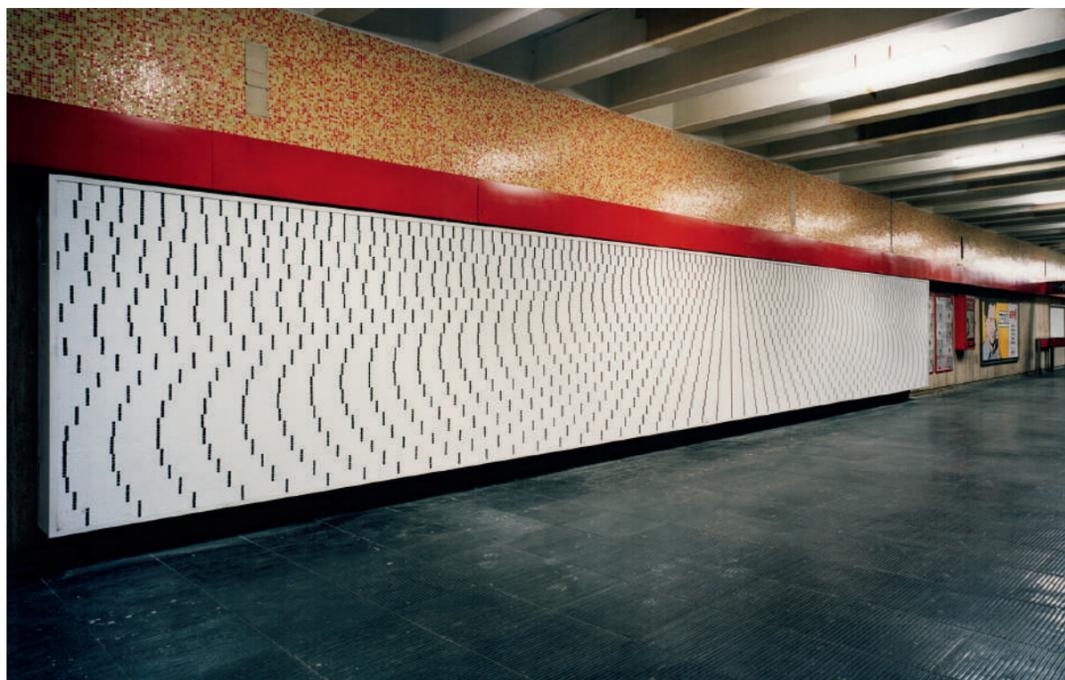
della Fontana delle Naiadi a piazza Esedra, e un disegno del '22 di Alberto Magnelli, con la coltivazione delle olive, donato in occasione della fondazione de L'Ulivo dai compagni d'avventura politica, il padrone di casa rievoca l'esperienza di Arte Metro Roma. Il progetto, che fu ideato e curato da Piero Dorazio con l'ausilio del nipote e artista Paolo D'Orazio, permise la realizzazione tra il 1994 e il 2000, in 19 stazioni della linea A e B della metropolitana di Roma, di 45 grandi mosaici firmati da importanti artisti contemporanei. Il Comune di Roma, retto allora da Rutelli, fu il grande patrocinatore dell'impresa. Rutelli ne parla anche nel suo recente libro, *Tutte le strade partono da Roma* (Laterza), una guida morale e mnemonica per una città che l'autore conosce da tanti punti di vista. Dice ora il grande patrocinatore: «Si realizzò in quell'occasione il più grande museo d'arte contemporanea di Roma. Un museo per tutti. E fu una risposta alle problematiche connesse alla moderna arte pubblica, che non poteva più essere celebrativa, e men che mai monumentale. Così sorse l'idea di trasformare in esposizione permanente i percorsi quotidiani dei cittadini. In fondo, Arte Metro Roma era in continuità di spirito con la prima militanza radicale di Piero e sicuramente con il suo impegno civile. Per di più, in questa operazione concreta, ancora sotto gli occhi di tutti, Piero rispondeva alla cultura della lottizzazione politica, creando un contraltare pubblico, ma intestato a criteri di competenza e qualità e non ad appartenenza partitica». L'idea di flusso fruttivo ha influenzato anche la rassegna «Videocittà», promossa negli ultimi anni da Rutelli in piazze e musei di Roma, in qualità di presidente dell'Anica (Associazione nazionale industrie cinematografiche audiovisive digitali): videomapping su edifici, video-opere e brani cinematografici sono uniti dall'idea dell'immagine in movimento. «Piero avrebbe sicuramente apprezzato la vitalità nell'uso dello spazio pubblico», chiosa Francesco Rutelli.



# Nel ventre di Roma i mosaici del futuro

Si devono a un visionario progetto proposto da Dorazio a Rutelli le 19 stazioni ridisegnate da un gruppo di straordinari artisti contemporanei, da Carla Accardi a Kenneth Noland e Castellani

Intervista a Paolo D'Orazio di Guglielmo Gigliotti



**C**on il progetto **Arte Metro Roma** Piero Dorazio ha dato luce e colore al transito dei viaggiatori che da allora, a milioni, hanno percorso e percorrono le maggiori stazioni delle linee A e B della metropolitana di Roma. Il progetto, realizzato **tra il 1994 e il 2000**, ha visto la realizzazione in **19 stazioni di 45 mosaici parietali di 2x12 metri**, tratti da altrettanti bozzetti di importanti artisti internazionali, d'area soprattutto astratta. A tradurre in un mare di tessere le opere degli artisti fu l'azienda **Sicis s.r.l. di Ravenna**, a finanziare l'intera impresa la **Nestlé** (quasi **4 miliardi di lire**), a patrocinarla politicamente fu il Comune di Roma, retto dal 1994 al 2001 dal sindaco **Francesco Rutelli**. Coordinatore della complessa operazione fu **Paolo D'Orazio**, artista e nipote di **Piero D'Orazio**: questo il cognome anagrafico di Piero, che eliminò l'apostrofo e unì le prime due lettere del cognome per facilitare, nei suoi viaggi in America, la trascrizione nei documenti. Paolo D'Orazio organizzò tutte le fasi e gli aspetti del lavoro, relazionandosi tra l'altro con gli artisti invitati dallo zio Piero. Tra di essi **François Morellet, Kenneth Noland, Sebastian Matta, Enrico Castellani, Carla Accardi, Heinz Mack, Beverly Pepper, Emil Schumacher, Luigi Veronesi, Giorgio Griffa, Giulio Turcato, Achille Perilli, Giulia Napoleone, Giuseppe Uncini, Bruno Ceccobelli, Shu Takahashi, Lucio Del Pezzo, Riccardo Guarnieri, Gualtiero Nativi**, oltre agli stessi **Paolo D'Orazio e Piero D'Orazio**, in arte **Dorazio**. I **bozzetti** fanno ora parte della collezione del **Macro**.

## Paolo D'Orazio, come nacque il tutto?

Alla rovescia. Cioè, fu Rutelli a chiedere all'amico di antica data Piero Dorazio se voleva realizzare un'opera a corredo della fermata Colosseo della metropolitana, e fu poi Piero a controproporgli un progetto di vasta portata, come fu poi Arte Metro Roma. Per Rutelli fu un grande investimento, culturale e politico. Al successo nel '97 alle elezioni per il suo secondo mandato da sindaco, ha sicuramente contribuito anche l'immagine rinnovata delle stazioni delle metropolitane.

## Come è stata la ricezione nel mondo della cultura?

Entusiastica. Gli artisti per primi parteciparono con gioia e la Sicis di Ravenna lavorò con molto magistero alla scelta delle tessere, nella resa piatta della loro stesura (bisognava evitare angoli a rilievo, a garanzia dell'incolumità dei cittadini), e nella traduzione il più fedele possibile dei bozzetti originali. Per rispettare l'effetto pittorico, in molti punti, i buoni artisti-artigiani di Ravenna adottarono la cosiddetta «tessera fiammata»: una tessera rossa era composta di tre rossi accostati, una gialla di tre gialli, ecc. La scelta del mosaico ha permesso, negli anni, di ridurre al minimo i lavori di manutenzione. E solo per fare un esempio i lavori di manutenzione e restauro delle opere installative e di vario genere della metropolitana di Napoli costano circa 200mila euro l'anno.

## E la cittadinanza come reagì?

Ancora adesso, soprattutto nelle periferie, sposini novelli vengono a farsi fotografare con i mosaici sullo sfondo. E tanti turisti si fanno fotografare davanti a un'opera di Arte Metro Roma. I giapponesi li amano in modo particolare. I mosaici sono rispet-

tati anche dai graffitisti, che non li hanno mai danneggiati, per fortuna. La verità è che l'operazione ha reso popolare l'arte contemporanea e ha portato in mezzo alla gente Accardi, Castellani, Perilli. E non c'è stato bisogno di piegare l'arte ai gusti del pubblico per renderla popolare. Di qui spesso la freschezza. Più di una volta mi è stato detto: «Passare davanti a questi mosaici mi rende felice». Peraltro c'è da dire che alla stazione Numidio Quadrato facemmo realizzare 46 piccoli mosaici da giovani artisti, che si aggiunsero a quelli dei grandi nomi.

## Chi sono stati oltre a lei, a Piero Dorazio, alla Sicis, e agli artisti, i protagonisti dell'impresa?

Rutelli, lo abbiamo già menzionato. Walter Tocci, allora assessore alla mobilità, e Mario Di Carlo, presidente Atac. Ma voglio ricordare anche l'operato di Anna Maria Setaro, funzionario del Comune e segreteria dell'intera operazione.

## Ci sono stati degli oppositori o dei nemici?

Allora nessuno, oggi l'incuria. I due metri di distanza con cui secondo accordi dovevano essere posizionati

**1. Piero Dorazio, Arte Metro Roma, metro B, Stazione Colosseo** Foto di Pirozzi

**2 François Morellet, Arte Metro Roma, metro A, stazione Re di Roma** Foto di Pirozzi

**3. Paolo D'Orazio, Arte Metro Roma, metro A, stazione Barberini** Foto di Pirozzi

i cartelloni pubblicitari non sono quasi mai rispettati. Negli ultimi anni due mosaici della Stazione di piazza di Spagna sono stati coperti da pubblicità di automobili. E sono state rimosse le didascalie. L'arte è stata vissuta dalle ultime amministrazioni come orpello e non come valore aggiunto.

## Spera nella sensibilità della prossima amministrazione comunale retta da Roberto Gualtieri?

Sì. Là sotto, nelle stazioni della metropolitana di Roma, c'è un patrimonio immenso. Il valore sociale, oltre che culturale, di quell'operazione è ciò di quanto oggi Roma ha bisogno. Basta attingere da questo pozzo.



# Il segno di Balla, la linea di Kandinskij

*Colto, ma non sovrastato dalla cultura, autore di un astrattismo effusivo e moderato, con un senso di costruzione controllata, attento all'evocazione della forma più che all'intensità dell'espressione.*

Piero Dorazio secondo Enrico Crispolti

Intervista inedita a Enrico Crispolti di Valentina Sonzogni

Pubblichiamo un'intervista inedita a Enrico Crispolti su Piero Dorazio, realizzata per il progetto di documentazione video avviato dall'Archivio Piero Dorazio nel 2016, finalizzato a raccogliere le testimonianze degli amici e colleghi dell'artista. L'intervista è di Valentina Sonzogni, che ne ha curato la trascrizione per il «Focus on Dorazio» non rivista dall'autore, scomparso nel 2018, ma autorizzata dagli eredi Crispolti.

Milano, 29 giugno 2016

**In che anno e in quale occasione ha conosciuto Piero Dorazio?**

Conosco Piero Dorazio quasi dall'inizio della sua carriera, perché era più grande di me di sei anni, quanti ce ne sono tra me e Calvesi. Sei anni contano abbastanza, quindi non l'ho conosciuto al tempo di Forma, perché avevo quattordici anni. L'ho conosciuto a metà degli anni Cinquanta: lui era molto seguito insieme a un gruppo di giovani come Sanfilippo e Accardi e anche alcuni personaggi che erano della generazione precedente, che facevano parte del «Gruppo degli otto» di Venturi, come Corpora. Erano seguiti come «generazione critica» da Ponente, di cui ero amico, e seguivo Venturi all'Università da un po' prima della metà degli anni Cinquanta; questi erano i punti di riferimento dell'arte nuova, della generazione nuova, della nuova arte del dopoguerra.

**Quindi l'ha conosciuto in un contesto di visite di studio?**

Sì. Eravamo molto amici: la mia prima moglie, Maria Laura Drudi Gambillo, forse l'ha conosciuto prima di me, perché aveva lavorato anche alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Lui allora abitava in piazza Armellini, ricordo che andavamo spesso a casa sua. Ho scritto un breve articolo un paio di anni dopo, nel quale erano pubblicate delle fotografie di alcuni oggetti di carattere popolare che lui collezionava. Era una «tradizione» nata con la Prima guerra mondiale: i giovani si portavano dietro e collezionavano pezzi di armature. Dorazio invece aveva appeso mestoli e oggetti di carattere popolare: era molto interessante e rappresentava un aspetto della sua personalità. Al di là dei rapporti di amicizia, il suo libro *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* è stato molto importante, l'ho recensito su «Il Mulino». È stato importante perché non ne esisteva, al tempo, uno sull'arte contemporanea. Era uscito il volume di Giedion, *Spazio, tempo, architettura*, ma non c'era un repertorio delle avanguardie in ottica internazionale. Per me è stato sicuramente utile.

**Dorazio ha iniziato gli studi in architettura senza mai completarli. Ne è rimasta traccia nella sua pittura?**

Secondo me è rimasto un aspetto positivo e forse anche un aspetto negativo. L'aspetto positivo è stato l'ordine: quella di Dorazio è stata sempre una pittura dove c'è un senso di costruzione controllata. Dobbiamo renderci conto che era il periodo dell'Informale, dove contava moltissimo l'espressività diretta, non l'espressività controllata. Quindi, questo senso di progettualità che caratterizza l'architettura (ovvero, che tutto ciò che viene pensato viene fatto progettualmente in maniera mediata e non immediata) lo ha portato a essere sempre padrone



Enrico Crispolti (1933-2018) in una fotografia del 2014. Nella pagina accanto, «L'age d'or Il» (1996) di Piero Dorazio  
Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi

dei suoi mezzi. Il limite, invece, è che non riusciva forse ad arrivare a un «approfondimento». Dorazio era colto, sensibile e dal mio punto di vista può essere considerato «un figlio di Balla». Boccioni, ad esempio, dipingeva impastando, pestando; Balla invece aveva un dono: con quattro segni creava un capolavoro. Questa leggerezza e immediatezza del segno Piero ce l'aveva istintivamente. Quello che gli è mancato per essere, per così dire, un «Balla due» (perché il nesso c'è ed è anche consapevole) è di non buttarsi, di non vivere intensamente l'avventura della pittura, ma di averla vissuta intellettualmente. Questo forse l'ha frenato. L'ha frenato nel senso che la sua pittura ha una grande qualità di forma, ma vi è un galleggiamento di questa rispetto a una forza espressiva drammatica. I quadri concentrici (si riferisce alla serie dei cosiddetti «Labirinti» Ndr), mi interessano perché psicologicamente sono molto strani. Dorazio parlava di «fantasia nell'arte», quindi il coefficiente «fantasia» era nella sua poetica. Non mi era mai venuto in mente di leggere in chiave psicologica i suoi quadri, ma piuttosto in chiave d'immaginazione, di fantasia. Invece questi quadri mi avevano colpito, perché c'era una sorta di fortificazione formale nell'immagine, come se si chiudesse in un fortino, in una prigione... molto strani.

**L'uso psicologico del colore: mi sono a lungo chiesta se Piero Dorazio lo avesse**

**studiato davvero sui testi.**

Piero aveva come base Kandinskij degli anni Trenta, non Mondrian con la linea costruttiva, ma questa linea fantastica.

**Un tema di cui lei si è occupato: qual è stato il ruolo di Forma nel rinnovamento dell'arte italiana dopo il 1945 e quali i limiti?**

Io sono molto critico sulla santificazione di Forma. Il famoso manifesto è una pagina di giornale. Questa pagina ha due facce: nella prima si cita l'arte astratta, Ripellino, gli artisti russi, la pagina dietro invece, che non è mai riprodotta, ha la riproduzione di quadri post cubisti! Quindi, in realtà, non erano astratti. Loro sono stati bravi perché, con agilità giovanile, sono andati a Parigi con l'appoggio di Magnelli. Subito dopo la guerra il rinnovamento dell'arte italiana è dettato dal Post Cubismo, c'era il polo Picasso, quindi quello guttusiano e quello di Braque, più difficile, se si può dire, perché ci voleva istinto formale. Lì, se pensiamo dentro Forma, Sanfilippo, Accardi, Consagra sono figli di Gutuso, brevemente sono stati guttusiani. I francesi nel 1946-48 cercavano di recuperare la tradizione francese come Bonnard, i Fauves, quindi erano molto maturi sul colore e meno sul racconto figurato. I membri di Forma sono stati bravi a intercettare questa situazione, si sono mossi abbastanza bene, però quel che resta sono le carriere individuali.

**Passiamo agli Stati Uniti. Quando Dorazio è tornato dal suo soggiorno americano (la cui prima fase è segnata da un'esposizione alla Rose Fried Gallery e in seguito dall'insegnamento all'Università della Pennsylvania), ha contribuito a sprovincializzare il clima romano o si stava già sprovincializzando grazie agli artisti internazionali che frequentavano la città?**

Dobbiamo partire dal rapporto che Dorazio aveva con la nuova pittura americana. Un po' tra il serio e il faceto gli ho detto che lui era stato influenzato non tanto da Tobey quanto da Tomlin, un artista poco conosciuto che lavorava con le trame. Io leggevo molto la rivista «Quattro Soli», che era aggiornata riguardo la cultura americana, infatti ho scritto un articolo su Pollock appena è mancato. Tobey era più poetico, più evocativo, un po' figurativo, mentre Tomlin era più formale ed era un buon pittore! La mostra alla Rose Fried Gallery era una mostra molto importante; nella stessa galleria aveva anche organizzato una mostra di Balla, degli Otto.

**In questo periodo, a metà anni Cinquanta, Dorazio si confronta con il tema del rilievo. È l'unico momento della sua carriera. Che cosa ne pensa di queste opere? Non so quali siano i riferimenti di queste opere. Nel suo lavoro non hanno avuto tanto seguito e non mi sono mai posto il problema di comprendere la fonte. Vanno approfondite?**

Sì, vanno capite le fonti. Dovete porre la questione a un americano che studi là. Io dico che la storia dell'arte va studiata in orizzontale, non in verticale. Quando si studia «a distanza» la storia dell'arte è costituita solo dai grandi eventi però, nel momento in cui accadono, il grande e il piccolo stanno lì, gomito a gomito. Ed è in questo momento che si riescono a comprendere passaggi e personaggi e magari dopo un po', orizzontalmente, si scopre chi è quel tale.

**Lei ha scritto in un articolo del 1957 che Dorazio è un lirico. Nel 1964 questa definizione è riportata in un catalogo della galleria Marlborough. Ce ne può parlare?**

Per me Dorazio è un lirico perché ha un tipo di effusione, diciamo anche psicologica, molto decantata, evocativa, tutto il contrario di un espressionista. Piero Dorazio ha un senso, una fantasia della forma e dei colori. Le qualità e il rischio del limite che si combinava con la faccenda dell'architettura: era questa questione del lirismo, della fantasia cromatica, dell'evocazione della forma più che dell'espressione. Per quello dicevo che l'architettura, o il carattere, l'hanno frenato.

**Però questa scelta della parola «lirico» non sembra casuale, lui aveva un grande rapporto con la poesia, ad esempio con Ungaretti.**

Sì, però Dorazio non era un letterato. La forma suggerisce una situazione, è una dimensione lirica, ma non quanto la poesia.

**Che posizione occupa Dorazio nel suo libro: «Ricerche dopo l'Informale»?**

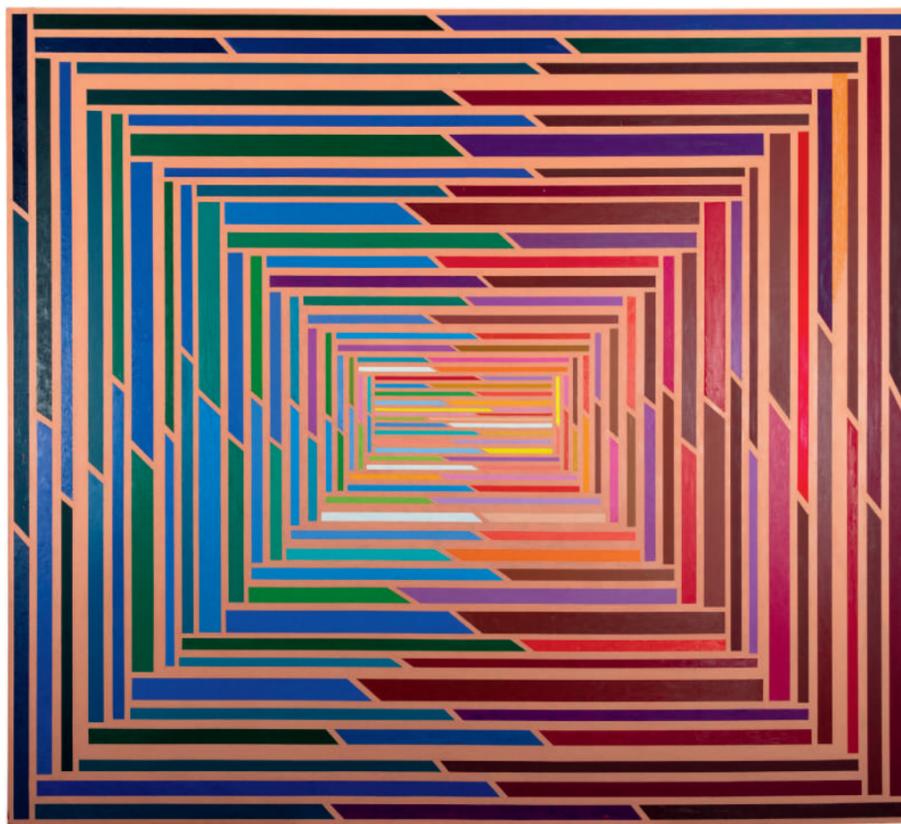
Dorazio è colto, ma non sovrastato dalla cultura. Aveva una sorta di equilibrio della forma: per un aspetto esprime le sue qualità e da una parte le frena.

**Il lavoro di Dorazio è attuale? E come si ancora al lavoro degli anni Cinquanta e Sessanta? Ci sono degli aspetti che vanno sviluppati?**

Secondo me sì. Va capita la linea dell'astrazione come la sua, che non è un'astrazione di tipo espressionista, di tipo costruttivo, ma un'astrazione di tipo effusivo e moderato. Piero, come Balla, con due colori creava una tensione.

**Dorazio aveva una sua forma di militanza artistica perché, come accennavamo, è stato in polemica con grandi nomi della storia dell'arte.**

Sì, certo. Il più clamoroso è lo scontro con Argan. Clamoroso nel senso che Argan era un «suo» critico, uno che l'aveva sostenuto, se uno si oppone a un avversario, al contrario, è una cosa normale. Aveva ragione Piero perché secondo me, retrospettivamente, ritengo che Argan sia stato un punto di riferimento, ma i punti di riferimento sono importanti quando sono dialettici, non quando sono d'appiattimento su un modello. Venturi, che è stato importantissimo perché ha parlato all'Università dell'arte contemporanea, ha comunque dato strumenti oggettivi per studiarla, ha aperto la possibilità di leggere l'opera d'arte come un linguaggio figurativo. Argan, invece, ha insegnato che dentro questo linguaggio (se ci sono) passano delle idee.



Argan parlava sempre di ideologia, soprattutto per Vedova, anche se poi non si riusciva a capire cosa diavolo fosse questa ideologia. Non si poteva nemmeno dire che era ideologia di sinistra, ideologia sociale, perché Vedova è libertario, insomma. Malgrado questa confusione, il problema di dire: «dentro al quadro non c'è solo fantasia, ma ci sono delle idee, c'è un aspetto ideologico», per me è stato importantissimo. Quindi la conseguenza è stata che essendo io abituato a guardare il linguaggio, le idee sono andate a cercarle dentro al linguaggio e non fuori, perché se no sarebbe stato come studiare un filosofo che parla. Le idee del pittore passano per quello che fa, altrimenti sono racconto e non l'arte che pratica. Detto ciò, nel caso di Piero, nella lettura arganiana, forse è stato caricato troppo di quella che Argan chiamava «scienza della pittura». Di scientifico Dorazio non aveva niente, la sua forza era la leggerezza quasi danzante del segno, del colore. L'interpretazione di Argan della pittura di Dorazio era a mio parere forzata e non puntuale.

**Il ricordo di Piero Dorazio quando chiude gli occhi: cosa le viene in mente?**

Beh, era una persona molto civile. Nel mondo dell'arte era uno consapevole di quello che faceva. Era consapevole non solo in senso artigiano, ma intellettuale e ha portato avanti una cultura dell'astrazione in Italia.

## L'archivio parlante del critico militante

**Enrico Crispolti** (Roma 1933-2018), rappresenta un modello per chi si avvicini al mondo dell'arte da un punto di vista critico. La sua approfondita conoscenza degli autori e delle correnti storiche, insieme al suo interesse e alla sua implacabile curiosità per la scena creativa a lui contemporanea, lo portarono a occuparsi in prima persona di numerose iniziative di alto profilo artistico e, diremmo oggi, curatoriale. Nel 1957, con la mostra romana «**Burri Morlotti Vedova**», iniziò la sua intensa attività nel campo delle esposizioni. Tra gli altri si ricordano gli incarichi come Commissario, per l'Italia, alle Biennali di Venezia nella sezione «L'ambiente come sociale» nel 1976, «La nuova Arte Sovietica. Una prospettiva non ufficiale» nel 1977 e «Natura praticata» e «L'immaginazione megastrutturale dal Futurismo a oggi» nel 1978. Docente all'Accademia di Belle Arti di Roma, professore ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea, fino al 2008, all'Università di Siena, dove ha anche diretto la Scuola di Specializzazione (nel 1986-98 e 2001-07), è stato autore del celebre saggio *Come studiare l'arte contemporanea*, una sorta di guida e metodologia per l'approfondimento dell'arte più prossima alla luce di acute intuizioni, una su tutte la complementarità fra storiografia e critica per un approccio consapevole a questa disciplina. Grazie alla sua capacità di conciliare l'attività di storico (si era formato con Lionello Venturi all'Università «La Sapienza»), dedito allo studio dei movimenti e dei loro debiti reciproci, a quella di critico militante, che promuove mostre, convegni e la redazione di cataloghi generali ragionati, si è affermato come figura di riferimento per molti esponenti della scena creativa del dopoguerra. I documenti che ne attestano l'intenso coinvolgimento sul campo sono stati sistematicamente raccolti dai primi anni Cinquanta e sono confluiti nell'**Archivio Enrico Crispolti**. L'ente, realtà privata nel panorama dell'arte contemporanea, dov'è presente la **biblioteca** con circa **80mila volumi** relativi all'arte europea e mondiale del XIX, XX e XXI secolo, offre la possibilità di consultare materiale vario, oltre a **28mila voci** inerenti artisti, studiosi, movimenti, esposizioni e appunti riguardanti l'arte dal XIX al XXI secolo. Si tratta per l'esattezza di appunti, lettere, comunicazioni tra il critico, i suoi colleghi e gli artisti, articoli di giornale, foto e fotocolor, microfilm, dépliant di varie manifestazioni, cataloghi leggeri, inviti e registrazioni audio-video. A proposito di quest'ultimi, l'Archivio sta lavorando su un progetto che renderà possibile vedere e ascoltare le originali conversazioni tra il critico e alcuni noti autori. Poter sentire direttamente, dalla voce dei protagonisti, la genesi di alcune ricerche e le loro personali visioni dell'epoca significa non solo disporre di fonti dirette di prim'ordine, ma anche calarsi in contesti socio-culturali differenti grazie alla mediazione di sguardi lucidi e attenti. **«Archivio Parlante. Voci dell'arte contemporanea dall'Archivio Crispolti. Un'idea di Enrico Crispolti e Antonio Petrone»** si presenta come un progetto di «archeologia sonora» che fa riscoprire un fondo audio, **testimonianza unica del dibattito artistico del secondo Novecento**. Inoltre, la collana editoriale diretta da **Livia Crispolti**, figlia di Enrico, e **Antonio Petrone**, edita da Quodlibet, parte del piano di valorizzazione, permette di leggere e ascoltare certi documenti trascritti con l'ausilio di nuovi supporti tecnologici. Se nella prima serie in collana si «partecipa» a un ciclo di lezioni, con focus sugli anni Settanta, svolto dallo storico dell'arte presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Siena, a seguire, attraverso dibattiti tenuti nella stessa sede, viene approfondita la ricerca di quattro artisti: Luca Maria Patella (2000), tenace sperimentatore di strumenti e linguaggi che dagli anni Cinquanta ha concepito i famosi «mari e cieli firmati», le «terre animate», i «muri e alberi parlanti» e varie ricerche fotografiche e cinematografiche; Maria Lai (2006), artista sarda di grandissima sensibilità che ideò nel 1981 «Legarsi alla montagna», considerata oggi la prima opera di arte relazionale a livello internazionale, a cui partecipò l'intera comunità di Ulassai; Titina Maselli (1996), moglie di Toti Scialoja, talentuosa pittrice romana di soggetti effimeri resi con «espressionismo denso e sgarbato», come Crispolti ebbe modo di scrivere in un catalogo della mostra di Macerata nel 1985, e in seguito di paesaggi urbani notturni della Grande Mela; Gianfranco Baruchello (2004), artista toscano la cui attività Crispolti, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, fa rientrare in un ambito cosiddetto «extra-mediale», che comprende pittura calligrafica, produzione di oggetti, testi letterari, teatrali, film, videotape, fotografie e operazioni agricole. Le fonti documentali e le registrazioni raccolte apportano alla storia della critica d'arte un importante contributo sul metodo di indagine del presente portato avanti da Crispolti e, non a caso, il progetto di questa prima serie di libri in collana, curato da **Antonio Petrone** e **Raffaele Bedarida**, è stato vincitore nel 2019 del bando MIBAC «Italian Council 7». Da dicembre 2021 questi documenti saranno fruibili sul sito dell'Archivio ([archiviocrispolti.it](http://archiviocrispolti.it)) e attraverso le pubblicazioni della collana editoriale «**Archivio Parlante Crispolti**» edita da Quodlibet, dove un apposito codice QR permette di ascoltare le voci (in alto il QR code per ascoltare la voce di Enrico Crispolti nella lezione «Resistere sulla propria indipendenza di giudizio», alla Scuola di Specializzazione Università degli Studi di Siena, nel 2004; nella foto Enrico Crispolti, cortesia dell'Archivio Enrico Crispolti, Roma).

□ **Monica Trigona**



# Foto di gruppo con pittore newtoniano

*Nell'album di Dorazio, il mito di Piazza del Popolo e gli incontri con Nina Kandinskij, Max Bill, Ungaretti, De Kooning. Sposato in prime nozze con la fotografa Virginia Dortch, posò, tra gli altri, per Hans Namuth, Ugo Mulas e Aurelio Amendola, che ebbe accesso nello studio di Todi: «Sembrava una chiesa romanica»*

di Walter Guadagnini

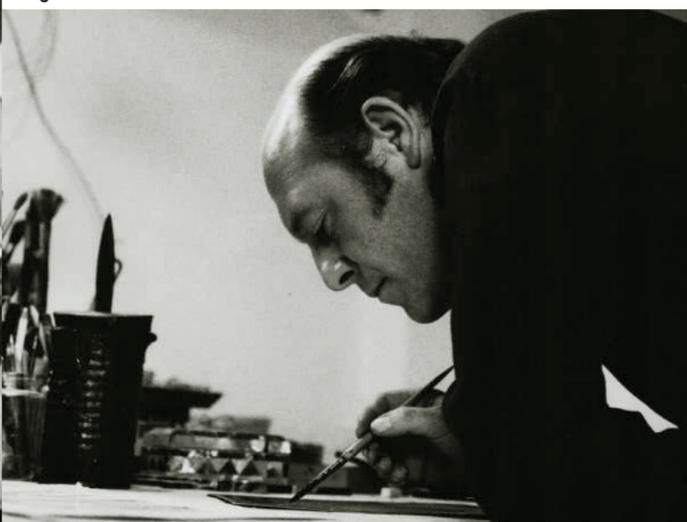
**D**a sinistra a destra, Mimmo Rotella, Achille Perilli, Fabio Mauri, Gino Marotta, Piero Dorazio, Giulio Turcato e Gastone Novelli, seduti, tutti (fuorché Novelli) guardano in macchina, alle spalle la targa «Piazza del Popolo» e, ben riconoscibile, la vetrina del romanissimo Bar Rosati, già celebre luogo d'incontro di artisti e intellettuali vari, destinato a diventare di lì a pochi anni leggenda (un po' come il Giamaica meneghino, bar nei quali, stando ai racconti di chi non c'era, è facile immaginare assembramenti ai limiti della legalità, visto che non esiste intellettuale attivo fra il 1955 e il 1965 che non fosse «di casa» in uno dei due, o in entrambi, talvolta contemporaneamente, appena rientrati da un passaggio alla Cedar Tavern newyorchese). È il 1960, e i personaggi ritratti sono i partecipanti a una mostra e a un volume dal titolo originale, *Crack*, che non lasceranno grande traccia nell'immediato, ma che visti dall'occhio di adesso paiono invece uno degli incunaboli più significativi della **stagione d'oro dell'arte romana**, protrattasi almeno fino alla metà degli anni Sessanta. Una compagine anomala, tenuta insieme da una figura a sua volta eterodossa come **Cesare Vivaldi**, poeta e critico, ancor più compagno di strada degli artisti, che scrive, a nome di tutti: «Siamo uniti perché oggi non possiamo esserlo e perché in passato abbiamo saputo anche odiarci. Siamo eguali e diversi». Tra loro, Dorazio («newtoniano e freddo come un ricercatore scientifico», dice il poeta, nei cui quadri «quel che conta è la trama, la maglia fredda e impassibile di una luce da cui non saprete mai più come districarvi. Luce dipinta filo a filo, raggio a raggio con la pazienza d'un monaco»), testa alta, chissà se guarda davvero solo la macchina fotografi-



ca o anche chi quella macchina tiene in mano, **Virginia Dortch**, prima moglie dell'artista, per l'appunto. Una fotografia divenuta storica, la sintesi estrema di un periodo unico nello scorrere dell'arte italiana del Novecento, dove per l'appunto odi e amori erano veri, e dove la **fotografia** era ancora, in verità, o l'**ancel-la della pittura**, o la **narratrice delle storie di cronaca** che, se fortunati, diventava storia (e se paparazzi diventava «La dolce vita»). Sta-

va per cominciare il suo percorso nuovo **Ugo Mulas**, che però a questi anni era ancora uno dei «due ragazzi, alloggiati nella camera accanto alla nostra, Mario e Ugo», nella «Vita agra» di Bianciardi uscito nel 1962, «al numero otto, terzo piano». Un percorso che lo avrebbe portato a considerare la fotografia dell'arte e degli artisti una cosa differente dalla semplice documentazione di una persona, di uno studio, per trasformarla in una sorta di **critica per im-**

**magini**, che naturalmente trovava però il terreno più fertile fuori dalla pittura, nello **spazio dell'azione**. Tanto che, alcuni anni più tardi, le fotografie, splendide, di **Mulas per Dorazio** avvengono **fuori dallo studio**, su un'impalcatura, l'opera gigantesca, in bianco e nero, paradosso infinito del rapporto tra la fotografia e la pittura di Dorazio, ma non potrebbe essere altrimenti, e chissà che non sia più fedele la bicromia della quadricromia, alla fin fine, e l'artista piccolo ma sempre con lo sguardo verso la macchina, conscio della sua posizione, la scritta implacabilmente ironica «smalti e pitture» in basso a sinistra (e Dorazio ironico era, e non meno implacabile nei giudizi), e invece a destra il Duomo: una **veduta urbana con pittura**, insomma. Mentre nelle **fotografie di studio** c'è il passaggio tra la visione dello spazio, lo studio, dall'alto, con i barattoli a terra a mimare ancora la tavolozza d'antan, oppure con il tavolo sul quale posano anche tutti gli altri strumenti di lavoro, e un primissimo piano quasi concentrato sul volto e sul pennello, quasi a rappresentare per via di metafora il **rapporto di Dorazio con la pittura**, l'individualità della visione che si rapporta con l'assolutezza della pittura, il singolo gesto, concentrato e irrinunciabile, il primo fonema, che si confronta con l'orchestrazione



1 Piero Dorazio nel suo studio a Todi nel 1980, Foto di Aurelio Amendola (dettaglio)  
2 Con Willem de Kooning nel suo studio a Long Island nel 1969, Foto di Hans Namuth (dettaglio)  
3, 4 Dorazio fotografato da Ugo Mulas (dettaglio)  
5 Nel 1960 con il Gruppo Crac, Foto di Virginia Dortch Dorazio (dettaglio)  
6 Piero Dorazio sull'impalcatura, Foto di Ugo Mulas (dettaglio)



avuto Dorazio tra i suoi compagni più vicini, insieme all'amatissimo Burri. Amendola non è stato l'unico a fotografare Dorazio nella sua officina creativa, ma di certo è stato quello che maggiormente ha colto il passaggio unico tra l'artista e il suo spazio, portando l'autore di «**Soprattutto incanto**» a integrarsi a tal punto nel luogo da confondersi con esso. Ma lo ha fatto, qui sta la grandezza di **Amendola**, rispettando appieno la poetica di Dorazio e la **tradizione del ritratto di studio**, senza forzare né l'una né l'altra, evidentemente favorito non solo da una pratica sedimentata, ma anche da una vicinanza al soggetto (come sempre accade nelle serie migliori del fotografo pistoiese). Vi è in particolare un'immagine, nella quale Dorazio è seduto al centro della scena, lo sguardo sicuro in macchina come d'abitudine; sul primo piano si trovano i barattoli di colore, mentre sullo sfondo il muro bianco mostra sulla destra alcune opere appese, quasi al centro una nicchia con all'interno alcuni oggetti, quasi una natura morta, sull'estrema sinistra uno scaffale con un giradischi bene in vista. L'artista, i suoi strumenti, le sue opere, la sua cultura, tutto detto con una naturalezza assoluta, il ritratto ambientato della tradizione fa qui da guida, senza dubbio, e



di uno spazio che va oltre la dimensione commensurabile della ragione. Ma, quello di Mulas è già un Dorazio più che maturo, e più che riconosciuto. Lo era già, ma certo da un minor numero d'anni, quello delle fotografie di **Virginia Dortch** da cui si è partiti (il 1960 della foto davanti a Rosati è lo stesso della sala personale alla Biennale di Venezia, dell'incarico a riorganizzare il Dipartimento di Belle Arti all'Università di Philadelphia e della partecipazione a «**Monochrome Malerei**» a Leverkusen, per dire) e alle quali merita di ritornare perché rappresentano in modo esemplare quella **funzione testimoniale della fotografia** che attraversa i secoli e rimane comunque centrale nella definizione del mezzo e dei suoi usi, nonché nella ricostruzione di vicende non solo biografiche ma anche sociali in senso lato. È la storia non di Dorazio, ma degli **incontri del pittore**, degli amici e dei maestri, attraverso i quali si ricostruisce intera una stagione, quella della rinascita e della **nuova ricchezza dell'arte dopo la tragedia della guerra: Max Bill e Will Grohmann, Nina Kandinskij e Giuseppe Ungaretti**, i viaggi e le amicizie negli Stati Uniti, tutto a comporre una storia personale che è stata sempre internazionale, sin dai suoi inizi, senza mai tagliare i ponti con le proprie radici,

sia dal punto di vista biografico sia da quello artistico. Si capisce bene, da queste immagini, come a Dorazio non disturbasse essere fotografato, e come la sua attitudine davanti alla macchina fosse quella dell'ascoltatore, quasi della spalla rispetto al personaggio centrale di turno; un atteggiamento che dice proprio di una **predisposizione all'ascolto** e, allo stesso tempo, della **capacità di trovare un ruolo proprio**, ben definito, a partire dal confronto. Però, ancora una volta, quello che più colpisce in queste immagini è la capacità della fotografia di andare al di là delle intenzioni di chi ha schiacciato il pulsante: lo scatto di **Hans Namuth** che ritrae l'incontro con **De Kooning** è straordinario perché il gesto del pittore americano non può non rimandare a quella che è una delle sue affermazioni più famose, forse la dichiarazione per eccellenza, «*se stendo le braccia intorno e mi domando dove sono le mie dita, ecco, ho tracciato lo spazio che basta a un pittore*». Chissà che cosa stava davvero dicendo in quel momento De Kooning a un Dorazio che peraltro è distratto proprio dal fotografo, ma chiunque conosca quella frase lo immaginerà pronunciarla, accompagnando le parole con il movimento delle braccia. Certo, gli Stati Uniti sono importanti nella biografia dell'artista e anche le immagini in

cui lo si vede in qualche modo avvicinarsi a modi e abbigliamenti tipici di quel modo di vivere lo testimoniano, ma altrettanto e più importante è senza dubbio, come dimostra anche il numero di fotografie giunte sino a oggi, è lo **studio di Todi**, autentico luogo del cuore per tutta la seconda parte della vita di Dorazio. «*Lo studio di Piero era sacro. C'erano dei momenti in cui stando nel suo atelier avevo l'impressione di trovarmi in una chiesa romanica, con il silenzio che distingue questi luoghi, a volte appena rotto dalla musica e dai colori*»: è **Aurelio Amendola** che parla, un fotografo che agli artisti e ai loro studi ha dedicato una vita di ricerca, e che ha

con un utilizzo delle cromie che può anche essere stato casuale, ma che certo contribuisce a evidenziare la natura più profonda del lavoro di Dorazio. Vi sono tante altre fotografie scattate da Amendola e da altri talentuosi fotografi nello studio, ma nessuna è in grado come questa di sintetizzare una personalità e un pensiero, una individualità, la stessa che passa attraverso i quadri che questo artista stava dipingendo in quel momento: ad altri il narrare la quotidianità, lo scorrere del tempo; ai maestri, siano essi pittori o fotografi, il compito di portarlo fuori dal tempo, nello spazio delle icone.

# Ungaretti: «La precisione inesorabile della poesia»

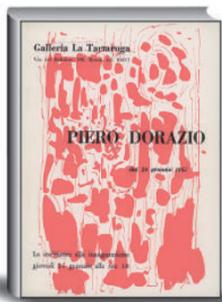
*In un'antologia critica l'abbandono della figura, ma non dell'immagine (Nello Ponente), la pittura come processo critico (Argan) e il quadro come «circolazione organica» (Umbro Apollonio)*

a cura di Guglielmo Gigliotti

**Enrico Crispolti,**  
«Nelle Gallerie romane»,  
**La Voce Repubblicana,**  
**29 dicembre 1955**

Dorazio sembra negli ultimi tempi aver risolto in maggiore vivacità e freschezza, specie nelle opere di minore impegno, quel suo sogno di uno spazio costruito con eleganti vibrazioni di tasselli colorati. Le sue tele sono impressioni raffinate e intime, che se a volte possono sembrare più giochi preziosi che autentici risultati poetici, raggiungono spesso, appunto ove più intensa è l'emozione e minore la cura del «décor», una loro squisita e delicata poesia.

**Nello Ponente,**  
«Piero Dorazio»,  
**Galleria La Tartaruga,**  
**Roma 1957**



La rinuncia di Dorazio alla figuratività è stata un fatto spontaneo: e a causa della sua età e a causa della sua formazione. Ma non ha significato la rinuncia all'immagine, beninteso a un'immagine pittorica e non naturalistica. Tuttavia a differenza di molti suoi coetanei, l'oggetto pittorico presente in Dorazio non è stato astratto da un oggetto naturale, è una creazione puramente fantastica, più di ordine psicologico che emozionale. [...] E la pittura è venuta a realizzarsi in una dimensione più felice, con una grazia maggiore, nelle cascate dei verdi, dei rossi, degli azzurri, in un decorativismo pittorico cui non manca un'intensa partecipazione, che lo rende vitale. Resta così tutta l'ironia surreale che Dorazio ha assunto nei confronti della stessa vita, ma senza acredine, gioiosa anzi, di abbandono a una gioia di vivere che è soprattutto gioia di dipingere.

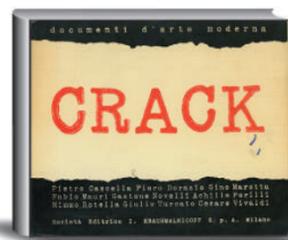
**Giulio Carlo Argan,**  
«Piero Dorazio»,  
**Galerie Springer,**  
**Berlino 1959**



Dacché, appoggiandomi all'autorità di Sir Joshua Reynolds, penso che l'arte sia il prodotto di un'attitudine critica, o almeno sia tale nelle culture meno propense alla speculazione metafisica, considero qualità altamente positiva della pittura di Piero Dorazio il fatto ch'essa si produca attraverso un processo tecnico-critico che rimane interamente leggibile nella superficie del quadro, come attraverso una lastra di vetro. Credo anzi che l'intento di

Dorazio sia proprio di fare in modo che il risultato finale, la forma ultima della pittura, non valga se non come verifica della giustizia del processo.

**Cesare Vivaldi,**  
«Introduzione a Crack.  
Documenti d'arte moderna»,  
**Edizioni Krachmalnicoff,**  
**Milano 1960**



Scompono la luce nel prisma e la ricompongono in una maglia inestricabile, sottratta a ogni riferimento naturalistico. La luce della Grecia non era diversa: non è diversa la luce di Cassiopea.

**Gillo Dorfles,**  
«Piero Dorazio»,  
**Galleria Quadrante,**  
**Firenze 1962**



È un'arte, cotesta, non facile e volontariamente non edonistica, ma un'arte che permette, a chi sappia contemplarla con lunga e paziente attenzione, di raggiungere una condizione di rara ebbrezza: quella che offrono talvolta gli spettacoli naturali più semplici e più arcani, come le microstrutture cristalline, le leghe metalliche, le venature lignee, le stratificazioni geologiche: spettacoli di fronte ai quali non si deve porre la vieta domanda se siano «belli», ma si deve semplicemente affermare che sono «necessari».

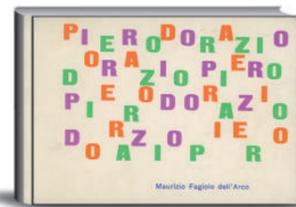
**Umbro Apollonio,**  
«Dorazio», in **Quadrum, n. 16,**  
**Bruxelles 1964**



La potenzialità genetica di Dorazio pittore si fonda sulla declinazione metodologica e, quindi, sul comportamento. I suoi dipinti non si articolano perciò a livello iconografico, ma abilitano una cadenza organizzativa a livello morfologico, così che l'immagine, non forma (o figura) isolata, messa in campo neutro, si suscita da un

inquadramento di segni (e segni non sono soltanto i fili a retino fitti degli anni '58-'63, ma pure le strisce diradate dell'anno 1963 e oltre) posti in azione come unità equivalenti di un medesimo sistema. Ed ecco che nel quadro vi ha una circolazione organica, sempre ordinata, con un suo orientamento determinato, previsto e dedotto da quel metodo che Dorazio sente quale stimolo imprescindibile dell'opera.

**Maurizio Fagiolo dell'Arco,**  
«Piero Dorazio»,  
**Officina Edizioni,**  
**Roma 1966**



Piero Dorazio è tra i protagonisti delle nuove ricerche visuali: nate dall'astrattismo e approdate oggi alla tecnica della visione, nate nei singoli Paesi e approdate oggi a un colloquio internazionale. E Piero Dorazio, in questo incontro al vertice che si svolge ormai senza barriere (ma anche senza l'auspicio di un falso «stile internazionale») si colloca tra i pochi innovatori. Con Vasarely e Albers, con Capogrossi e Max Bill, con Louis e Newman, con Noland e Stella.

**Giuseppe Ungaretti,**  
«Dorazio», **Galleria dell'Ariete,**  
**Milano 1967**



Ecco un primo punto di scoperta e di conquista da registrare in favore di Piero Dorazio. La realtà del visibile non è più considerata invenzione della luce, nemmeno il turbarsi iridescente di un alone di luce, nemmeno un giallo di luce fulminante, nemmeno le farfalle o la puerizia o la geometrizzazione dei fantasmi della luce, è di più, è intimo svincolo d'una luce per via d'una conoscenza più segreta, è la precisione inesorabile della poesia afferrata mentre squarta gli arti del fuoco per dare moto e luce.

**Marisa Volpi Orlandini,**  
«Piero Dorazio. Studio critico»,  
in «Dorazio», **Alfieri Edizioni**  
**d'Arte, Venezia 1977**

Da anni sono interessata all'opera di Piero Dorazio e, se mi chiedo oggi le ragioni, esse sono soprattutto di affinità: da un lato il senso della qualità recuperato attraverso un'attenta lettura moderna della tradizione, e dall'altro il fastidio profondo



per l'angusto provincialismo della cultura italiana che lo ha spinto a volgersi verso zone più vitali, particolarmente la Francia e, per certi aspetti, gli Stati Uniti.

Tale spinta: valorizzare la tradizione italiana attraverso l'occhio moderno, ricreare quella corrente di linfa che ancora scorreva lungo le strade percorse da Poussin e da Lorrain, già meno nelle illusorie trasfigurazioni degli europei del «grand tour», tale spinta comunicativa di forme e stili diversi, pur sempre radicati nella nostra grande tradizione italiana, mi sembra particolarmente significativa in Dorazio.

**Piero Dorazio, «L'Oeil écoute»,**  
**in Artevalente, a. I,**  
**n. 1, febbraio 1986**



Ogni mostra di quadri potrebbe essere completata dalla musica adatta, da una musica che le sarebbe consanguinea. I visitatori potrebbero così godersi una specie di sinestesia, guardando e ascoltando. Allora, invece di cercare in un quadro moderno la verosimiglianza con qualcosa che già conoscono, essi potrebbero seguire linee, colori, luce e movimento, abbandonandosi ai propri sensi e alla propria immaginazione, proprio come fanno quando ascoltano la musica. [...] La musica, più che la scienza, può aiutare meglio a intendere l'arte moderna. Paul Claudel ha scritto tanti anni fa un bel libro sulla pittura (dono indimenticabile di Jean Marc Lamunière), si chiama *L'oeil écoute*: questo dovrebbe diventare una lettura obbligatoria per quei critici i quali volessero rinnovare la loro patente per la Biennale di Venezia.

«Un dialogo fra Roberto Sebastian Matta e Piero Dorazio, nel 1953», a cura di Luca Pietro Nicoletti, Predella. *Journal of visual arts*, n. 49 e 1/2, 2021

Dorazio: «L'arte, fra le molte altre cose che l'uomo incontra nella sua vita, è la sola manifestazione dello spirito che lo aiuti a trovare uno stato di equilibrio fra queste sue attività contrastanti, quella della ragione e quella della vita dei suoi sensi o della sua fantasia. L'uomo non è libero finché questo equilibrio non esiste in lui, finché questo equilibrio non diventa una dialettica dinamica».

# La pittura non è un trompe l'œil

Un clamoroso fraintendimento critico ai tempi dell'Optical art, quando i giornali parlavano di «estremismo astratto»: la mostra «The Responsive Eye» al MoMA nel 1965, che Dorazio paragonò per importanza all'Armory Show del 1913. E il quadro diventava «un generatore di risposte percettive»

di Riccardo Venturi

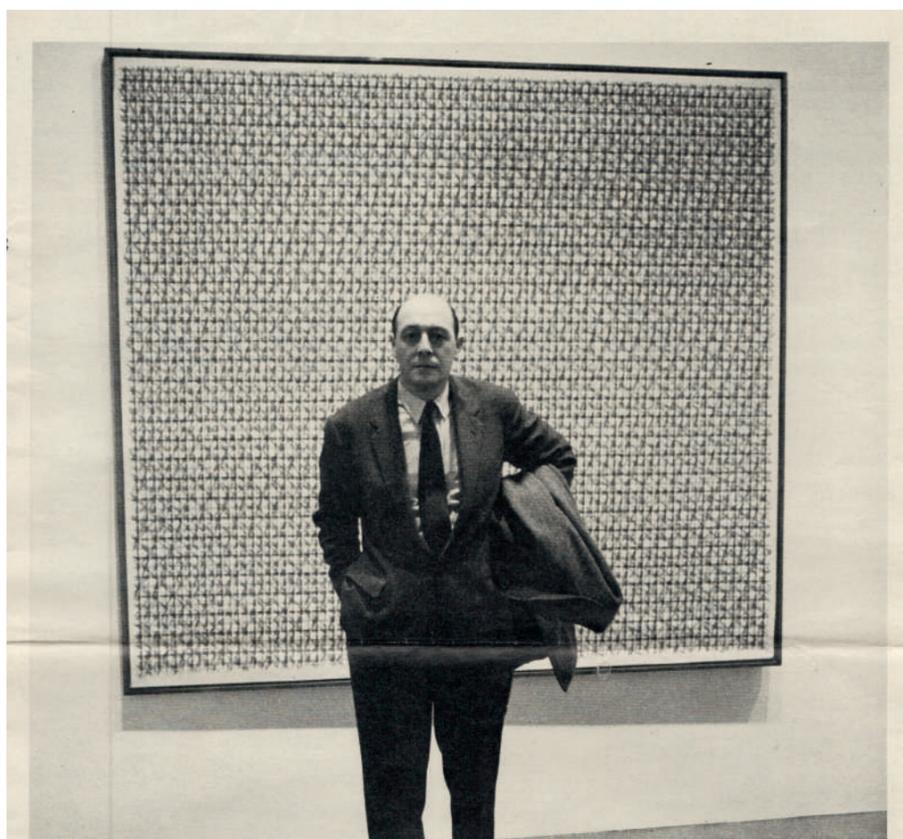
Che le aspettative verso «The Responsive Eye» non fossero le stesse di una qualsiasi mostra collettiva, lo dimostra l'attenzione della stampa prima dell'apertura nel febbraio 1965: il 23 ottobre 1964 «Time» pubblica «Op Art: Pictures that attack the eye», che sin dal titolo ambiguo rischia di semplificare una tendenza che è fatta risalire all'ultima Biennale di Venezia e alla Documenta III. Quel responsive eye indica un occhio non semplicemente reattivo (un «occhio che corrisponde», traducevano le recensioni italiane dell'epoca), ma un occhio aggressivo, pronto ad attaccare, a saltare agli occhi del pubblico. L'optical stuzzica lo sguardo e «si serve di tutti gli ingredienti per un incubo da oculista». Lo fa attraverso fenomeni visivi statici che illudono l'occhio, un gioco di prestigio che confonde le carte grazie alla sua natura caleidoscopica, anche se il fascino è presto sopraffatto dalla noia a causa della ripetizione. L'artista diventa un programmatore di esperienze visive: «Cosa fa sì che il prodotto finale non sia lo stesso delle onde su un oscilloscopio?», una domanda retorica, visto che Jon Borgzinner instilla il dubbio, nelle battute finali dell'articolo, che si tratti di scienza piuttosto che di arte. Se vengono citati il Gruppo N di Padova e il Gruppo T di Milano, assente è il nome di Piero Dorazio, che legge l'articolo con un certo sgomento, come non manca di segnalare in una lettera del 27 novembre 1964 a William Seitz, curatore di «The Responsive Eye».

Nella stessa occasione definiscono la selezione dei dipinti da esporre e Dorazio spera che i due quadri prescelti, «Oltre due metri (beyond two meters)» (olio su tela, 196x220 cm) e «Construction Eurasia» (olio su tela, 170x216 cm) (entrambi 1964), aggiungano alla mostra «let's say, an Italian note».

Dorazio ha ormai rinunciato a esporre quattro: oltre ai due in mostra, «La ribambelle des Gobelins» e uno del 1959 cui tiene particolarmente «perché sento che sarebbe importante mostrare l'inizio di questo orientamento nel mio lavoro».

Una proposta declinata da Seitz, che lo rassicura che i due selezionati lo rappresentano, l'aggettivo non potrebbe essere più idoneo, «brilliantly». Solo Albers e Vasarely avranno più di due opere: una genealogia estranea a Dorazio, come non manca di precisare; tuttavia, ribatte Seitz, «la mostra non fa alcuna illusione che essi abbiano influenzato altri artisti se non in casi specifici» (18 novembre 1964), come puntualizzerà il saggio in catalogo: «Ho diviso le opere in modo tale che sia chiaro».

Comune all'artista e al critico è, ad ogni modo, il giudizio sull'articolo del «Time»: «Farò tutto il possibile per impedire la commercializzazione di questa mostra. Purtroppo, i mass media hanno probabilmente più potere di noi». A poco era servita la dichiarazione



Piero Dorazio davanti al suo quadro in una sala della mostra del Museum of Modern Art di New York. Dorazio non è il solo italiano rappresentato nella rassegna della Op-Art. Ci sono anche Alberto Biasi, Enrico Castellani, Toni Costa, Edoardo Landi, Enzo Mari e Gerttalo Alviani, ciascuno con un'opera.

puta totale l'uno dell'altro ripetono esattamente le medesime parole, l'uno in italiano e l'altro in inglese, formulano la medesima critica con la medesima accortezza, ripetono l'assunto dell'organizzatore William Seitz che questa esposizione possa aspirare ad essere omogenea. Ma l'uno è al polo opposto dell'altro. Stella è «pittore». Alviani, come tutto un gruppo italiano qui presente, come Alberto Biasi, Enrico Castellani, Toni Costa, Edoardo Landi, Enzo Mari, preoccupato forse dalla prognosi di Argan sulla morte dell'arte, fa una questione di «sopravvivenza dell'arte possibile soltanto grazie al suo inserimento attivo e operante» nelle strutture e nella tecnica della società odierna. Stella rivendica agli americani la loro semplificazione estrema, «che esalta la sensibilità pittorica riducendo al minimo la capacità rappresentativa». In sostanza quello che Mendelvit dice di Albers, e deplora «la meccanica dell'illusione» che se ha il sopravvento, «distrugge il quadro in quanto pittura». Frank Stella: «Questa mostra non è significativa, è semplicemente una rassegna, non c'è selezione basata sulla qualità dell'artista». Gerttalo Alviani: «Questa mostra non è omogenea. Le tele non hanno nulla a che fare con i nostri problemi». Benché Dorazio si senta disperatamente «pittore», tuttavia non è così partigiano e sceglie una ragione di essere comune alle due ali della cosiddetta «Op Art» qui presentate: «Questa mostra è molto importante, forse altrettanto importante quanto quella dell'«Armory» che raccolse qui a New York, per gli americani le avanguardie del cubismo e del futurismo europee nel 1913: mette infatti a fuoco il problema della percezione di un fenomeno che succede su una superficie a due dimensioni». È significativo, ed è forse una delle definizioni più giustificative dell'astrattismo, il vocabolo «fenomeno» adoperato da Dorazio per indicare quello che c'è sulla tela, indipendentemente da raffigurazioni, sensazioni, espressioni, realtà o surrealismo. Emily Genauer, che scrive per la New York Herald Tribune e le cui critiche serbano, accanto alla cultura, un'acutezza e talvolta un'ingenuità immediata che la cultura non ha soffocato, si sforza anch'essa a trovare nella mostra l'unità attribuitagli dal suo organizzatore, e la vede come manifestazione «ultima», più avanzata, di un fenomeno spirituale

che distingue l'artista moderno da quello del Rinascimento. «Il Rinascimento pone lo spettatore al centro della rappresentazione: la prospettiva è quella del suo occhio. La «Op» è senza centro, è la contemplazione dell'infinito, degli orizzonti perduti». Emily si ferma e ride: «So che la maggior parte di questi artisti non sono d'accordo con me. Si sentirebbero di essere definiti in maniera così romantica. Loro si sentono «scientifici»». Max Kosloff si domanda anche lui preoccupato quello che turba Frank Stella, cioè se queste cose abbiano un valore intrinseco o «se il significato di questa mostra non sia più sociologico e psicologico che estetico». Il motivo forse per cui nessuno si arrabbia: non ci si indigna in un laboratorio. Teme come Franco Sacchetti che sia mancata ogni poesia e «voto» sulle case di Farnaso», la medesima sensazione ricevuta da un artista italiano, lo scultore di peso e spazio Pietro Cascella, il quale ha una mostra per conto suo e che, incontrato a visitare queste sale di opplast, le chiama «caledoscopio». Dice Pietro Cascella: «La mia esperienza mi ha portato a vedere le cose tutte in altro modo. La scoperta

la tela pittorica ai vestiti. In tal senso non ha nulla da invidiare alla Pop. È una mostra che intercetta una tendenza internazionale che spezza il monopolio degli Stati Uniti foraggiato dal modernismo. Ancora, è una mostra che introduce un nuovo vocabolario: non più la composizione ma la struttura, non più l'osservazione ma la percezione, non più gli elementi pittorici ma i pattern, i dati e le informazioni visive, non più uno spettatore ma un «fruitore» (termine per fortuna oggi scomparso).

## «L'analitica molecolare del colore»

Ma soprattutto, al di là dei rischi di una commercializzazione fino ad allora inedita per l'astrazione pittorica, «The Responsive Eye» (visitata, macchina presa al seguito, da Brian De Palma, che vi realizzò un documentario, intervistando, tra il pubblico, anche David Hockney, pittore oltremodo interessato ai fenomeni percettivi, cui avrebbe dedicato studi specifici) è una mostra sintomatica in cui vengono al pettine i nodi del modernismo ottico. Cosa costituisce il visivo? Qual è il suo radicamento corporeo? Che ruolo attribuire alle reazioni fisiologiche? Come ridistribuire il sensorio umano? In che senso l'intensificazione delle sensazioni spalancano le porte all'alterazione della visione e della coscienza che il modernismo aveva tenuto sotto controllo se non disciplinato? Quale continuità con la successiva arte psichedelica, segnata da un diluvio di stimoli audiovisivi che necessita una soggettività lontana da quella operante nelle sale di un museo? Con la sua «analitica molecolare del colore» (Argan), Dorazio puntava a una tessitura cromatica grazie alla quale, per utilizzare le sue parole, «ottenere su tutta la superficie del quadro una luce colorata, come un alone diffuso la cui origine è ignota». E questo senza scompaginare la struttura del quadro, certo di poter ottenere tali effetti col solo medium pittorico.

Che l'occhio reattivo aprisse le porte alla pubblicità commerciale, al sublime tecnologico o all'allucinazione psichedelica che rende isterico il nervo ottico, a sorprenderci ancora oggi è il potere che le immagini, ben al di là della sfera artistica, avessero alla metà degli anni Sessanta. Un'epoca in cui il medium pittorico si confronta con i media (Understanding Media: The Extensions of Man di Marshall McLuhan è del 1964) e con la sfera informatica (la seconda edizione di Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and Machine di Norbert Wiener esce nel 1961). Né trompe d'œil estetico né tentativo di disciplinare la percezione o di controllare la mente, «The Responsive Eye», malgrado le intenzioni di molti artisti, Dorazio in primis, si trovò presa in questa morsa.

La pagina de «L'Europeo» con la recensione di Ruggero Orlando intitolata «Oppisti all'assalto» (1965), illustrata con una fotografia di Duilio Pallottelli che ritrae Dorazio davanti a un suo quadro nella mostra al MoMA di New York

cristallina di Seitz riportata nell'articolo incriminato: «Queste opere esistono meno come oggetti che come generatori di risposte percettive».

## «Oppisti all'assalto»

La stampa italiana non era da meno. Con uno dei neologismi più dissonanti forgiati dalla stampa dell'epoca, «L'Europeo» (1965) titolava la sua recensione «Oppisti all'assalto. L'estremismo astratto combatte otticamente la sua battaglia decisiva». Al di là di alcuni passaggi stravaganti, dove gli artisti sembrano impegnati a imporre «una ginnastica oculare» e a litigare «fra loro se si tratti di psicologia, di fisica o di arte», è riportata un'affermazione di Dorazio: «Questa mostra è molto importante, forse altrettanto importante quanto quella dell'Armory, che raccolse, qui a New York per gli americani, le avanguardie europee del

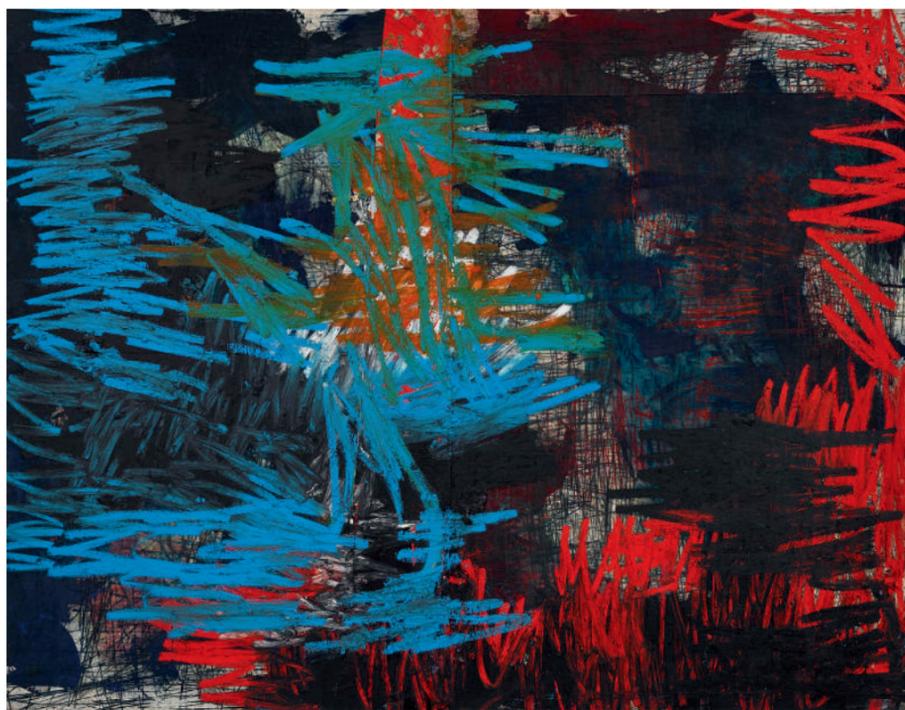
Cubismo e del Futurismo nel 1913: mette infatti a fuoco il problema della percezione di un fenomeno che succede su una superficie a due dimensioni». Marco Calamandrei, invece, scorge in quest'arte retinica «colori e linee, forme e strutture [che] si muovono e si contorcono, sgusciano, s'inseguono e si scontrano, e di tutte queste agitazioni, movimenti ed equilibri instabili e convulsioni è protagonista la povera retina dei nostri occhi» («La Pop art perde una P», in «L'Espresso», 1965). Potremmo continuare a lungo a commentare la ricezione critica di «The Responsive Eye», ma è ora di chiederci che cosa nascondano questi tentativi a volte fuorvianti. «The Responsive Eye» resta un caso unico nella storia delle esposizioni per l'immediato successo di pubblico, di mercato, di costume e di moda, sorprendente per una collettiva di astrazione hard-edge. «It's OP from Toe to Top» titolava «Life» il 16 aprile 1965, intercettando l'estensione del-

# Un quadro è un quadro

Dorazio è un archetipo. Neppure il pragmatismo postmoderno può ridurne le opere a «simulacri»

di Franco Fanelli

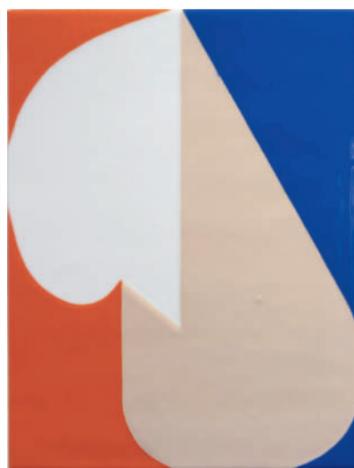
«Nel mio lavoro lo spazio è considerato come un campo digitale in cui sono situate "cellule" con texture da cui scaturiscono "condotti" irradiati. Questo spazio è simile allo spazio simulato del videogioco, del microchip o degli uffici a torre, uno spazio che non è una realtà specifica, ma piuttosto un modello dello "spazio cellulare" su cui si basa lo "scambio sociale cibernetizzato", che "irradia il corpo sociale con i suoi circuiti operativi". Qui è raffigurato un sistema in cui gli edifici sono "come colonne in un grafico statistico", un sistema la cui immagine "è passata dalla piramide alla carta perforata". Inoltre, i miei dipinti sono eseguiti con una varietà di tecniche prese dagli stili Hard-Edge e Colour-Field. Perché, all'interno del simulacro "rimane solo la nostalgia, la fantasmatica riabilitazione parodistica di tutti i referenziali perduti". Per me, quegli stili, usati come riferimento a un'idea di astrazione e a un'ideologia di progresso tecnico, sostituiscono il riferimento al reale». Peter Halley, autore di queste riflessioni in *Crisi della geometria* (un saggio pubblicato nel 1984 dalla rivista «Arts Magazine»), spiegò con una certa spietata chiarezza come in epoca postmoderna (i numerosi virgolettati si riferiscono a Jean Baudrillard, uno dei numi tutelari di quella temperie) anche il formalismo maturato e sviluppato nella prima metà del XX secolo potesse essere ridotto a guscio (lui lo definisce simulacro), a contenitore di ciò che è l'antitesi del formalismo, cioè il «messaggio transitivo» legato a temi reali, sociologici o antropologici che fossero. L'Astrattismo, con la Neo-Geo, perdeva la sua apollinea «intransitività» e diventava, per l'osservatore, un dispositivo capace di captarne l'attenzione anche alla luce di una presunta familiarità con la «forma» per coinvolgerlo in questioni, per dire, lontane anni luce dalla «purezza» concretista. Un anziano gallerista decisamente non di prima fila, ormai molti anni fa, ci raccontava che il nudo femminile era tra i soggetti più venduti; a patto, però, che il nudo non fosse frontale: schiene e fondischiena, magari uno scorcio di seno sì, ma non di più. Meglio l'ammiccamento della visione diretta, soprattutto per chi (la stragrande maggioranza delle persone) non aveva un rapporto sereno con la nudità. Per molto Astrattismo tornato impetuosamente di moda nel primo ventennio del XXI secolo sembra valere la stessa regola, anche se i livelli di mercato sono assai diversificati: si va dal corniciaio che vende più facilmente certo neoinformale un po' plastificato, che tuttavia «fa moderno», alle stratosfere delle supergallerie, dove



passano i Murillo e i Mark Bradford e i Christopher Wool, ambittissimi da un collezionismo facoltoso. Parallelamente all'ondata dei monocromi si è affermata infatti una corrente alla quale la critica più chic non ha risparmiato epiteti e legnate: «M.F.A. Abstraction» (cioè pittura nata nelle scuole d'arte frequentate da quasi tutti i neoastrattisti) è la più gentile delle definizioni. Ma si arriva anche allo «Zombie Formalism» (copyright Walter Robinson) o allo scatologico «Crapstraction». «Questo lavoro (...) sembra "cerebrale" e sembra alla moda in modi che adulano i collezionisti anche se non offre alcuna visione di nulla. La maggior parte dello Zombie Formalism arriva in un formato verticale, fatto su misura per la distribuzione digitale istantanea e la visualizzazione tramite jpeg su dispositivi portatili, su iPhone, iPad, Twitter, Tumblr, Pinterest e Instagram. (...) Non ci sono presenze strutturali complesse da assimilare, poche sorprese, né iconografie visive uniche o incongruenze con cui fare i conti. È senza attriti, fatto per il commercio. Arte come bitcoin», ha scritto Jerry Saltz ha proposito di un fenomeno ormai in fase di riflusso. Ma proprio perché l'inondazione si è ritirata, il paesaggio ha trattenuto molto di ciò che essa ha portato con sé. Per tornare alle teorie sul simulacro di Peter Halley e al nudo di schiena come iconografia per pittori da mobiliari di quarant'anni fa, un residuo dell'esonazione è il piacere di

mettersi in casa qualcosa di gradevole e decorativo che però contenga qualcosa che redima chi lo acquista dall'edonismo contemplativo. Ad esempio, così com'è importante sapere che i sontuosi arazzi della superstar ghanese El Anatsui sono fatti di materiali riciclati, scarti del colonialismo capitalista, i dipinti seghettati di Odili Donald Odita, nigeriano di stanza a New York, hanno molte somiglianze con le composizioni di Piero Dorazio, ma solo il più sprovveduto fruitore di questi dipinti non sa che essi sono ispirati a cromie naturali e a tessuti tradizionali africani: il fattore etno-black-friendly, ottimo detergente per coscienze in crisi, è determinante. In attesa della risalita delle quotazioni di Kamal Boullata, classe 1942 e recentemente scomparso, i cataloghi e la manualistica divulgativa si affrettano a segnalare, alla base delle sue composizioni neoalbersiane, la sua cultura visiva di cristiano palestinese vissuto in una Gerusalemme ancora divisa. Ancora Jerry Saltz: «Ci viene detto che un quadro si fa tagliando altri quadri, o che è stato lasciato all'aperto o in un lago inquinato o spedito per posta, o che è arrivato da piazza Tahrir. Si sente dire che l'artista sta "commentando" la cultura delle merci, il cambiamento climatico, l'oppressione sociale, la storia dell'arte». Tutto ciò non ha soltanto a che fare con la Crapstraction propriamente identificata come tale. Nel 2019, ad esempio, alla

Biennale di Venezia l'austriaca Ulrike Müller espose i suoi dipinti a smalto; solo leggendo la «spiega» sul cartellino delle sue opere si scopriva che quel «formalismo grafico e rigoroso» era «carico di possibilità femministe e queer». E quando due anni fa Ibrahim Mahama rivestì di juta i caselli daziari di Porta Venezia a Milano, il curatore Massimiliano Gioni spiegò che «il materiale impiegato è importante: i sacchi di Mahama simboleggiano i mercati del Ghana, sono fabbricati in Asia e importati in Africa per trasportare merci, dal cacao ai fagioli fino al riso e il carbone»; e l'artista (anch'egli ghanese) si sentì in dovere di aggiungere (tanto per farci capire che Christo non c'entrava nulla) che per quel lavoro aveva collaborato «con decine di migranti da zone urbane e rurali in cerca di lavoro, senza documenti né diritti, vittime di un'esistenza nomade e incerta che ricorda le condizioni subite dagli oggetti utilizzati nelle opere». Il conferimento di un significato «transitivo» o narrativo a ciò che, non essendo figurativo, può essere spiazzante per l'occhio inesperto, rientra in una prassi divulgativa e «tematica» (cui indulgono anche i musei) rassicurante per tutti: per chi non capisce e tace e per chi non capisce ma compra perché «va di moda». Ma nel nome di questa vulgata si rischia di semplificare e «falsificare», astraendolo dal contesto estetico, formale e culturale, qualsiasi prodotto, artistico o letterario che sia: sta di fatto che è comodo dire alla gente che i sacchi di Burri erano ispirati al saio di un altro celebre umbro, Francesco d'Assisi, soprattutto se si tace il fatto che il primo agli uccelli sparava e il secondo con gli uccelli parlava. Ogni revival, non escluso quello dell'Astrattismo, offre tuttavia l'occasione, per chi ha la volontà e l'umiltà di farlo, di uno sguardo all'indietro, verso gli archetipi. L'astrattismo «neorealista» di molti pittori attuali riporta a galla i «precedenti», quanto meno formali, dell'arte aniconica. Ecco perché, paradossalmente, di questo contesto, che tutto sommato ha avuto il merito di riconciliarci con la geometria e le regole della composizione, può giovare l'opera dello stesso Dorazio, uno di quei casi, non infrequenti nell'arte italiana, di artisti clamorosamente trascurati o travisati (vedi certi frettolosi apparentamenti con la Optical art). Nella fondamentale conversazione del 1985 con Ada Chiara Zevi, l'artista parla di pittura e di null'altro. Di come, ad esempio, la pittura, ai suoi tempi come in quelli di Giotto, può evocare la profondità attraverso la geometria, che è cosa diversa dal trompe l'oeil. E riguardo alla zavorra contenutistica che oggi appesantisce la libertà del nostro sguardo e anestetizza i nostri sensi di colpa, il laico Dorazio fu molto chiaro, sessant'anni prima che i cultori del simulacro tentassero di sottrarre alla pittura la sua autonomia: «Il quadro, scrisse, è una struttura che non contiene una struttura, ma è una struttura. Il colore è materia e struttura, non è struttura interna o esterna, non è allusivo, ma è colore. Lo spazio è struttura, è materia, è colore».



In alto, «Manifestation», 2019, di Oscar Murillo © Oscar Murillo Courtesy the artist and David Zwirner.  
In basso, da sinistra, «Angelus-1», 2017, di Kamal Boullata © meemgallerie; «Mamba negra», 2019, di Odili Donald Odita © ica-miami; un'opera di Ulrike Müller © MoMA

# Dall'arte greca alla vita moderna e ritorno: la ricerca internazionale di Piero Dorazio

di Valentina Sonzogni

«È assurdo che lo stesso uomo che accetta l'uso del telefono non ammetta in arte, oltre che Michelangelo o l'Ottocento, altra espressione a lui più vicina nel tempo e più affine alla sua sensibilità».

Piero Dorazio

**T**ra il 1952 e il 1953 Piero Dorazio si dedica alla stesura di un volume sulla storia dell'arte ampiamente illustrato, che verrà pubblicato nel 1955 con il titolo *La fantasia dell'arte nella vita moderna*. Ne scrive così Luciano Caramel in *Arte in Italia 1945-1960*: «Libro questo rilevantisimo, per informazione e acume critico, unico forse in Italia per quel tempo, così largamente e originalmente orientato anche nella scelta delle illustrazioni, che proponevano una summa efficacissima dell'arte contemporanea». Nel 2016, l'archivio ha iniziato un progetto di ricerca sul volume di Piero Dorazio in vista di una futura ristampa in facsimile con traduzione inglese. Il libro è stato oggetto di un approfondito e puntuale intervento di Luca Pietro Nicoletti dal titolo «**La fantasia dell'arte nella vita moderna. Note per un possibile contesto**» pubblicato negli atti del convegno a cura di Francesco Tedeschi intitolato «**Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto**», appena pubblicati da Electa.

Durante i numerosi viaggi di formazione all'inizio degli anni Cinquanta, Dorazio ebbe modo di costruire un vasto archivio di immagini, poi utilizzate nella conferenza sull'arte astratta tenutasi alla VI Quadriennale di Roma nel 1951-52. In seguito a questo intervento pubblico, l'editore Aldo Quinti propose a Dorazio di trasformare la sua ricerca in un libro. Per la costruzione di un apparato di immagini così ricco come quello presentato nel volume, Dorazio iniziò a reperire stampe fotografiche in bianco e nero di opere di artisti italiani e internazionali. Le immagini venivano richieste direttamente agli artisti, ai musei, alle agenzie fotografiche o ai fotografi stessi, ad esempio Ivo Meldolesi, che aveva raffigurato molti divi della «dolce vita» romana. In alcuni casi, non avendo a disposizione altro, Dorazio si serviva di cartoline turistiche con buona qualità di stampa. Il volume di Dorazio fu finito di stampare nel dicembre del 1954. La prima versione immessa sul mercato è quella in versione brossura. Seguirà, nel corso dell'anno successivo, la pubblicazione della versione con coperta rigida, come si evince dagli estratti di recensioni pubblicate nei mesi precedenti e pubblicate sul risvolto.

Mentre le due versioni del libro sono identiche nella stampa, nella legatura e in ogni dettaglio interno, le copertine si differenziano notevolmente. La prima copertina disegnata da Dorazio ha un carattere tipografico molto moderno e si richiama all'estetica delle avanguardie artistiche prebelliche, come dichiarato anche nell'alletta di copertina, in cui maggiori movimenti artistici sono riassunti in uno schema a raggiera. Il te-



Piero Dorazio, «La fantasia dell'arte nella vita moderna», 1955, copertina e tavole

sto dichiara che si tratta di «una guida per il lettore che non comprende l'arte moderna, ma vuole conoscere le immagini in cui questa traduce la vita e la cultura di oggi».

L'alletta del retro di copertina riporta una biografia dell'autore che ne sottolinea il curriculum vitae internazionale, maturato a contatto con le avanguardie. Sul retro viene riportato il prezzo del volume in lire italiane (7.400) e in dollari (13,50). È probabile che Dorazio, visto il suo crescente rapporto professionale con gli Stati Uniti, intendesse porre in vendita alcune copie oltreoceano. Sul colofon di una bozza intermedia di lavorazione, conservata presso l'Archivio Piero Dorazio, è riportato che il libro era pubblicato con il sostegno dell'Associazione italiana per la libertà della cultura, la costola italiana del Congresso Mondiale per la libertà della Cultura. Nata per opporsi ai totalitarismi, nel 1956 sostenne anche la pubblicazione della rivista «Tempo presente» in Italia e fu sostenuta con fondi statunitensi, in particolare dalla Ford Foundation. Con la collaborazione dell'editore George Wittenborn, presso il quale Dorazio tenne la sua prima mostra americana nel 1953 nella celebre One-wall Gallery su Madison Avenue a New York, l'artista sperava di poter diffondere il suo libro negli Stati Uniti, verosimilmente nella versione italiana.

Dall'arte greca e dal pensiero che la precede e la fonda, fino a Picasso e alla modernità, nel libro Dorazio traccia una storia della sensibilità artistica e della sua forte presenza nella vita quotidiana, come fonte di ispirazione, ma anche come modalità di analisi del reale.

Nelle pagine illustrate, Dorazio costruisce un'orchestrazione complessa di immagini e riferimenti visivi: l'astrattismo come elemento invariante dell'arte, Klee a fianco di graffiti rupestri, architettura e fenomeni naturali, come epifanie di una segreta struttura comune stimolano il lettore a una rimessa in gioco delle proprie convinzioni e, soprattutto,



Paul Klee: organo, 1912.

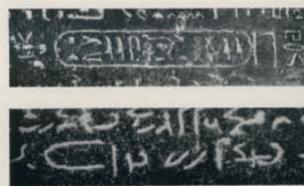


De bambino artista, 1954.



Paul Klee: impronte della personalità umana, 1938.

Impronte della personalità umana



Scritte egizie e greche

delle proprie percezioni. Nell'associare il lavoro sui colori degli impressionisti alla tabella degli elementi di Mendeleev o analizzando le teorie sui colori di Chevreul e Helmholtz, Dorazio lascia intuire il suo interesse per il rapporto tra la scienza dell'ottica e la pittura. Un capitolo a parte è dedicato alla nascita dell'architettura moderna, disciplina prediletta dall'artista che aveva condotto i suoi studi presso la Facoltà di architettura di Roma. In questo capitolo Dorazio mostra una vastissima conoscenza degli scritti fondanti l'architettura e l'urbanistica moderna da Le Corbusier ad Antonio Sant'Elia, da Camillo Sitte a Ebenezer Howard.

Nell'analisi delle forti influenze di alcuni aspetti dell'immaginario umano, un posto di rilievo spetta, secondo Dorazio, all'Espressionismo. Appassionato collezionista di maschere rituali e primitive, Dorazio legge l'Espressionismo come un linguaggio perpetuo e universale, stando attento però a rilevarne le differenze nazionali: tra Fauves e Blaue Reiter si snoda una puntuale analisi degli artisti più rilevanti del Novecento.

«È assurdo che lo stesso uomo che accetta l'uso del telefono, non ammetta in arte, oltre che Michelangelo o l'Ottocento, altra espressione a lui più vicina nel tempo e più affine alla sua sensibilità», così si apre il capitolo sul Cubismo e il Futurismo, due movimenti chiaramente legati alla concezione di un mondo a quattro dimensioni, non più regolato dalla concezione euclidea. Il salto oltre la visibilità, sia nella scienza sia nell'arte, determina uno dei periodi intellettualmente più vivaci della storia umana, in cui cambiano e si moltiplicano i punti di vista. L'occhio che inquadra la finestra prospettica rinascimentale è frammentato in infiniti centri visivi, proprio come in un quadro di Cézanne, prima e di Braque, poi. Nel volume Dorazio non tralascia l'analisi di tutti gli altri movimenti fondanti della cultura moderna, dimo-

strando di conoscere le fonti, gli artisti, le opere e finanche le contraddizioni insite in un periodo tanto fecondo quanto complesso. Futurismo, Costruttivismo, Neoplasticismo, Suprematismo, De Stijl, Bauhaus, Dada e Surrealismo vengono analizzati nella loro peculiarità, e sempre messi in relazione alla scienza coeva, che si tratti di meccanica o di psicoanalisi. Accanto a essi il cinema e alcuni dei suoi capolavori vengono identificati come una delle fonti di ispirazione formale dell'arte del Novecento al pari, per esempio, dei tatuaggi, degli oggetti trovati, delle arti applicate o di altre forme di cultura popolare, dimostrando la libertà di pensiero di Dorazio e l'ampiezza dei suoi riferimenti visivi. Particolarmente originale è l'analisi della creatività dei bambini, orientata dalle emozioni della loro attività fantastica, piuttosto che da regole formali, fossero anche le più libere. Trasversalità e simultaneità dell'ispirazione vengono analizzate e sviluppate nel capitolo sull'Astrattismo, nel quale Dorazio mette in luce la possibilità di inquadrare le esperienze formali di un artista in più di una tendenza dell'arte moderna: Kandinskij, ad esempio, spazia senza timore alcuno dal Bauhaus al Surrealismo fino a essere considerato uno dei maestri dell'arte astratta. Nell'ultimo capitolo Dorazio approda finalmente all'arte della sua generazione, non trascurando, anche in questo caso, di tracciare una mappa dettagliata di tutti gli individui e di tutti i movimenti attivi nelle varie città d'Italia. L'accenno a Forma 1 e la pubblicazione del manifesto del gruppo eponimo concludono questa rimarchevole ricerca di Dorazio che, come rilevato da Enrico Crispolti, non trovando soddisfacente nessun compendio di storia dell'arte contemporanea, decise di scrivere uno lui stesso, scattando una delle più complete fotografie del panorama artistico internazionale dell'avanguardia novecentesca.

# Sulla scena tra Roma e New York

*Da subito era stato corteggiato dai più importanti mercanti italiani, europei e newyorkesi. Clement Greenberg, il critico che lanciò, fra gli altri, Jackson Pollock, gli disse che se fosse rimasto a New York le sue quotazioni avrebbero raggiunto i livelli dei suoi coetanei d'Oltreoceano*

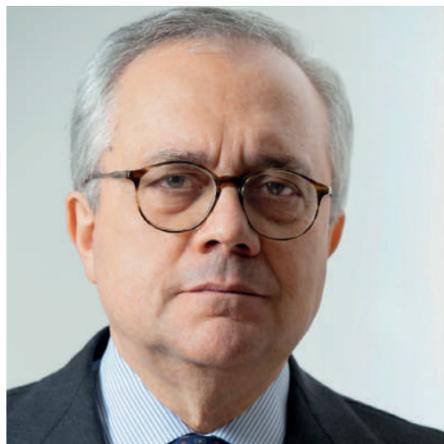
a cura di Jenny Dogliani

«**P**iero era molto indipendente e gestiva il suo lavoro. Teneva tutti i contatti come pure i rapporti con i suoi collezionisti erano per lo più diretti»: così **Beatrice Monti**, che dal 1955 al 1979 diresse la **Galleria dell'Ariete** a Milano, che allestì sei mostre personali di Dorazio. La prima fu nel 1962, con un testo in catalogo di **Giulio Carlo Argan**; l'ultima nel 1975. Nel '67 ne scriveva in catalogo **Giuseppe Ungaretti**. La galleria di Beatrice Monti, che arrivò giovanissima a Milano spinta di **Curzio Malaparte**, nacque in una città in piena effervescenza culturale. Vi si accedeva da un portone disegnato da Gio Ponti, in via Sant'Andrea. Dorazio ebbe così al suo fianco una gallerista che ben presto intrecciò rapporti con i suoi colleghi newyorkesi destinati a passare alla storia: **Leo Castelli, Paula Cooper, Martha Jackson, Sidney Janis, Betty Parsons**. Esporre all'Ariete (Beatrice Monti intitolò la galleria al suo segno zodiacale) significava non solo essere protagonista in una galleria frequentata da letterati e poeti, ma anche in un luogo artisticamente al centro del mondo. Beatrice Monti, che in seguito si sarebbe tramutata in collezionista e mecenate, portava in Europa la grande pittura americana (**Pollock, Rothko, Franz Kline**), i dioscuri del New dada, **Rauschenberg e Jasper Johns. Twombly, Fontana, Manzoni, Castellani, Melotti, Rotella**; e poi **Paolini, Gilardi, Zorio e Pistoletto** si susseguirono in quella sede. Ma quando approda all'Ariete, Dorazio non era certo del tutto a digiuno di occasioni espositive internazionali. Del 1954 è la sua personale da **Rose Fried**, che aveva portato a New York l'astrattismo delle avanguardie storiche europee; nel '59 è da **Springer** a Colonia, dove nel '67 nasce la prima fiera d'arte moderna e contemporanea d'Europa, ed è lo stesso Springer, nel '68, a presentarvi l'artista italiano. E anche durante il sodalizio con Beatrice Monti o con **Carla Panicali**, direttrice della **Marlborough** di Roma che nel 1964 gli dedica una monografica (nello stesso anno l'artista espone anche alla **Howard Wise Gallerie** di Cleveland), cui ne seguiranno altre, sino agli anni Settanta, nelle sedi londinese e newyorkese della galleria, Dorazio è ben inserito in una costellazione galleristica che include **André Emmerich** a New York e la **Galerie Im Erker** di San Gallo. Indipendente, per riprendere la definizione di Beatrice Monti, ma anche intraprendente e da subito conteso dal mercato di alto livello, Dorazio intrattenne rapporti anche con **Giorgio Marconi** a Milano, che nel 1974 gli dedicò una splendida retrospettiva incentrata sulle opere su carta dal 1959 al 1973.

Tra i molti galleristi che si sono occupati attivamente della sua opera ne abbiamo scelte tre. A ciascuno abbiamo posto tre domande:

- 1. A quando risale il suo rapporto con Dorazio e/o con le sue opere?**
- 2. Chi sono stati i suoi collezionisti della prima ora?**
- 3. Ritieni che le quotazioni attuali di Dorazio rispecchino la qualità della sua ricerca, o si tratta dell'ennesimo caso di artista italiano del XX secolo ancora in attesa del giusto riconoscimento da parte del collezionismo?**

**Massimo Di Carlo**  
Galleria dello Scudo, Verona



**1.** Comprai il primo dipinto di Dorazio nel 1972, a ventun anni. «I tatti», un monocromo rosso del 1960, mi aveva entusiasmato per il quasi impercettibile andamento dei segni che emergevano dal colore. Poco dopo, cercai un contatto diretto con l'artista, che mi ricevette a Todi alla Canonica, appena ristrutturata. Mi prese in simpatia sin da subito; la giovane età e la comune passione per Balla (straordinaria quella «Velocità d'automobile!») e i Futuristi, per Gino Rossi e Morandi furono i catalizzatori di un incontro indimenticabile.

**2.** Preferisco invece dare il giusto risalto all'attività svolta da storici galleristi che, già nel corso degli anni '50, credono nel lavoro di Dorazio, promuovendone il consenso presso il collezionismo italiano ed europeo attento alle nuove tendenze di allora. Infatti, le personali alla Galleria Apollinaire a Milano, al Cavallino a Venezia, alla Tartaruga a Roma e da Springer a Berlino

contribuiscono in modo determinante alla conferma dell'interesse per quella pittura aperta verso inedite prospettive e, al tempo stesso, rivelatrice di quanto decisive siano le ricerche d'avanguardia di Giacomo Balla nell'indicare la via alla sperimentazione sulla luce. Contemporaneamente, negli Stati Uniti, importanti gallerie come Rose Fried a New York e, più tardi, Howard Wise a Cleveland e la Marlborough, in quel tempo vera multinazionale dell'arte con sedi a Londra, New York e Roma, propongono con successo le sue opere, che entrano così in memorabili raccolte americane (come quelle di Lydia Malbin, non ancora Winston, e di Joseph H. Hirshhorn) e nei musei di Buffalo, Cleveland, Minneapolis, oltre che al MoMA. Insomma, un percorso costellato di prestigiosi riconoscimenti che, negli anni '60 e '70, prosegue segnato da un'attività espositiva davvero intensa. Ne sono conferma, in Italia, le mostre presentate a Milano all'Ariete, allo Studio Marconi e da Lorenzelli e, in ambito internazionale, quelle da Emmerich a New York (che lo rappresenterà per lungo tempo negli States) e da Im Erker a San Gallo.

**3.** È la solita questione che ancora oggi deprime il mercato internazionale di alcuni autori italiani: l'inspiegabile penalizzazione delle quotazioni nonostante la qualità del loro lavoro. Riguardo a Dorazio, invece, da qualche anno è in corso, a pieno merito, la rivalutazione della sua opera, come hanno confermato certe ragguardevoli aggiudicazioni d'asta per tele di primario rilievo, acquisite da un attento collezionismo europeo e d'oltreoceano. È il riconoscimento, quindi, per un artista che nel secondo dopoguerra è stato senza dubbio uno dei protagonisti dell'Astrattismo italiano e non solo.

**Matteo Lorenzelli**  
Galleria Lorenzelli, Milano



**1.** Il nostro rapporto con Dorazio risale alla metà degli anni Settanta, quando la galleria Lorenzelli di Bergamo, diretta da mio nonno Bruno sr., collaborò alla realizzazione del catalogo generale delle sue opere pubblicato da Electa, a cura di Marisa Volpi Orlandini. Da quell'esperienza scaturì una mostra che resta tra le più importanti del percorso espositivo di Piero Dorazio: la personale allestita nelle sale della galleria di Bergamo nel novembre 1977. Io ho cominciato a proporre i suoi dipinti ai miei collezionisti a partire dalla metà degli anni Ottanta. Il nostro rapporto non si è mai interrotto ed è sempre stato caratterizzato da sincera e reciproca stima.

**2.** Da gallerista ritengo che sarebbe poco elegante, e poco professionale, infrangere il patto di riservatezza che mi lega da sempre ai miei collezionisti. Posso dire però che il collezionismo di Dorazio è sta-

to di alto livello sin dalle sue prime mostre: ne è prova il fatto che, non ancora quarantenne, è stato fra gli artisti trattati da due gallerie internazionali di primo piano come l'Ariete e Marlborough. Su un piano più generale, nel caso di un artista come Dorazio sono stati i collezionisti a condizionare il mercato e non viceversa (al contrario di ciò che avviene in questo momento in cui il collezionismo rischia di essere risucchiato dalle spirali speculative). E le vendite delle opere di Dorazio hanno avuto un andamento sempre costante in relazione alla qualità del lavoro. A questa continuità ha contribuito forse anche il carattere dell'artista stesso. Dorazio spiccava per la sua costanza e correttezza sul piano professionale, ma anche per la sua fedeltà alle amicizie. Io posso testimoniare la generosità e la signorilità che lo contraddistinguevano. Il successo e il rispetto artistico, insomma, se lo è decisamente meritato.

**3.** Assolutamente no. Non credo che le quotazioni attuali rispecchino la qualità e l'importanza della sua ricerca. Sottolineo la sua importanza: Piero Dorazio è uno dei più appassionati, significativi e influenti coloristi della tradizione pittorica italiana. La sua opera si impone nel panorama astratto non soltanto europeo, ma anche (evento abbastanza raro per un artista italiano del secondo Novecento) in quello americano. Non dimentichiamo che le sue prime rilevanti esposizioni personali vennero allestite all'inizio degli anni Cinquanta in alcune gallerie newyorkesi, e che nei primi anni Sessanta fu tra gli artisti e docenti che parteciparono al rinnovamento dell'Università della Pennsylvania.

**Achim Moeller**  
Moeller Fine Art, New York



1. Piero Dorazio è stato una figura centrale dell'avanguardia, con una lista di amici e conoscenti che sembra un'enciclopedia degli artisti del XX secolo, in cui compaiono Balla, Matisse, Duchamp, Franz Kline, Helen Frankenthaler e Mark Tobey. La sua generosità, profondità intellettuale, passione nello spiegare, «savoir-faire», e «joie de vivre» gli hanno donato un carisma personale irresistibile. Ho incontrato Piero nel 1969 mentre lavoravo presso la Marlborough-Gerson Gallery qui a New York, e sono rimasto incantato dal suo innovativo lavoro nell'ambito del Color Field, dall'astrazione lirica, dalla bellezza mozzafiato e dalla precisione concettuale così evidente nel suo lavoro. Siamo diventati amici e rimasti tali fino alla sua morte

nel 2005. Ho anche avuto la fortuna di rappresentarlo negli Stati Uniti per decenni, dopo la chiusura della galleria di André Emmerich, fino alla scomparsa di Piero. Piero dipingeva con un'accurata consapevolezza della specificità del suo medium, e delle condizioni storiche capaci di stimolare la natura delle sue astrazioni. Quella conoscenza si manifesta sulla superficie delle sue tele, come si evince brillantemente nei suoi frenetici, luminosi, ma impeccabilmente ordinati primi lavori. Nella sua personale teorizzazione dell'Astrattismo, paragonava la struttura del suo lavoro all'istinto, a una forma così sfuggente simile «al mondo inesplorato dell'anima moderna». E non era il linguaggio di un sentimentalismo scadente.

L'approccio formalista di Piero per trovare quella struttura era di uno scrupoloso rigore. Anche nei suoi lavori più turbolenti e gestuali degli anni '50, è presente un sistema d'ordine, che diventa sempre più evidente man mano che i suoi lavori evolvono verso i motivi pesantemente aggrovigliati delle sue opere monocromatiche degli anni '60. In questi lavori, Piero ha dimostrato che una grande opera d'arte non si rivolge solo all'occhio, ma anche all'intelletto e allo spirito. Per me, il suo lavoro continua a rappresentare il raggiungimento supremo di quello che la pittura astratta moderna può essere. Piero ha ottenuto esattamente ciò che intendeva raggiungere, ponendoci esattamente in presenza dell'arte.

2. I suoi primi collezionisti comprendono Seymour Knox, Hilla Rebay e numerosi architetti, oltre a privati particolarmente affascinati dalla sua opera.

3. Secondo me, il lavoro di Dorazio resta sottovalutato e il mercato attuale non rispecchia il valore dei suoi traguardi in quanto artista del suo tempo. Una volta Piero mi ha ricordato che mentre viveva negli USA negli anni '60 e prima di tornare in Italia, Clement Greenberg, l'illustre critico e storico dell'arte, gli disse che se fosse rimasto negli Stati Uniti, il suo valore di mercato sarebbe stato simile a quello degli artisti statunitensi suoi coetanei. Piero, tuttavia, decise di tornare in Italia.



Cartoline e materiale d'archivio delle mostre di Dorazio nella Galerie Springer di Berlino (1959) e nella Galleria dell'Ariete di Milano (1962 e 1975)

## Dopo anni di crescita, la conferma nel 2018

*Nel mercato è una certezza, rafforzata nel tempo anche grazie alle autentiche e al lavoro dell'Archivio. Nonostante alcune fluttuazioni, le case d'asta registrano risultati molto soddisfacenti, in particolare per le opere dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, con un buon margine di crescita per il periodo successivo: sulla scia di Burri e Fontana, è uno degli italiani più ricercati anche all'estero*

a cura di Michela Moro

### Christie's

**Mariolina Bassetti,**  
chairman di Christie's Italia



Il mercato di questo artista estremamente eclettico andava già molto bene prima della pandemia. Dorazio è uno degli artisti

romani che ha cambiato la storia dell'arte dagli anni Cinquanta in poi. È partito da una sorta di figurazione per poi identificare un suo segno, il reticolo, che ha portato avanti modificandolo per tutta la vita. L'impulso nasce probabilmente dal Futurismo, in particolare da Balla di cui era un grande cultore e del quale conosceva le opere. Guardando i reticoli della fine degli anni '50, e poi i successivi, si vede che il segno si allarga sempre di più. Il suo mercato è stato abbastanza trascurato fino al 2000, ma dal 2010 in poi ha cominciato a salire, soprattutto nella seconda parte del decennio. Il 2018 è l'anno in cui ha cominciato a decollare: infatti il record è di quell'anno. Penso che avrà molto successo negli anni futuri; a mio avviso è uno degli artisti che ha influenzato maggiormente l'informale italiano e ha prodotto veri e propri capolavori. Spero che presto ci sia una retrospettiva che metta in risalto l'importanza di

Dorazio perché lo meriterebbe. Tra i nostri top lot italiani gli oli su tela «Jeux d'air» (116,5x89,7 cm) del 1962, venduto a 451mila euro nel 2018; «Berlin air» (162x130 cm) del 1962, venduto a 358mila euro nel 2019; «Introspezione» (176x84 cm) del 1963, battuto a 334mila euro nel 2019; «Allaccio A» (200x200 cm) del 1966, venduto a 328mila euro nel 2016; «Giada I» (86,5x100 cm) del 1959, venduto a 310mila euro nel 2019; «Tira e molla» (205x230 cm) del 1966, venduto a 208.700 euro nel 2013 e «Verdino» (162,5x130 cm) del 1962, venduto a 183.500 euro nel 2011. Tra i nostri top lot esteri gli oli su tela: «Sottovoce bleu» (195,5x114,3 cm) del 1960-61, venduto nel 2014 a Londra per 278.500 sterline; «Vedere oltre» (196,2x147,9 cm) del 1962, venduto a New York nel 2011 per 386.500 dollari; «Il riso di sotto» (81x100 cm), del 1961, venduto a Londra per 236.750 sterline nel 2017.

### Sotheby's

**Marta Gianni,**  
director, head of sale, contemporary art, Italy



Come specialiste di arte contemporanea siamo a contatto diretto con i collezionisti e con tutti gli altri operatori del nostro > 26

> 25 settore. Abbiamo quindi modo di avvertire immediatamente i cambi di gusto e le nuove tendenze nel momento in cui nascono. Per quanto concerne Piero Dorazio negli ultimi anni abbiamo registrato una decisa crescita dell'attenzione da parte del pubblico. Nel 2019 le Gallerie d'Italia hanno dedicato alla sua ricerca una mostra retrospettiva che ha aiutato a far conoscere più approfonditamente l'artista al grande pubblico. L'apprezzamento dei collezionisti sia italiani che internazionali è dimostrato chiaramente dai risultati raggiunti dalle sue opere sul mercato pubblico: il record mondiale per Piero Dorazio è stato registrato proprio nell'aprile del 2018 da Sotheby's Milano con il magnifico dipinto «Un bel niente», stimato 100mila-150mila e aggiudicato a 489mila euro. Il nostro dipartimento ha sempre creduto molto nelle sue potenzialità e reputiamo che meriti attenzione anche da parte delle istituzioni museali straniere.

Tra i top lot in Italia gli oli su tela «Un bel niente» (105x100 cm) del 1958, venduto nel 2018 per 489mila euro (il record mondiale dell'artista); «Eastern spleen» (73x93 cm) del 1958, venduto nel 2018 a 285mila euro; «Senza titolo» (116x95 cm) del 1957, venduto a 237.500 euro nel 2019; e «Quasi finito» (157,8x132,7x8 cm) del 1967, venduto a 151.200 euro lo scorso maggio.

Tra i top lot all'estero gli oli su tela «Cool star» (81,6x101 cm) del 1962, venduto a New York nel 2019 per 524mila dollari nel 2019; «Petit poème de la déluision» (162x92 cm) del 1961, venduto nel 2010 a Londra per 241.250 sterline; e «Pas du cancer» (130x162,5 cm) del 1961, venduto a Londra nel 2010 per 205.250 sterline.

### Dorotheum

**Alessandro Rizzi**, esperto arte moderna e contemporanea (foto di Dorotheum)



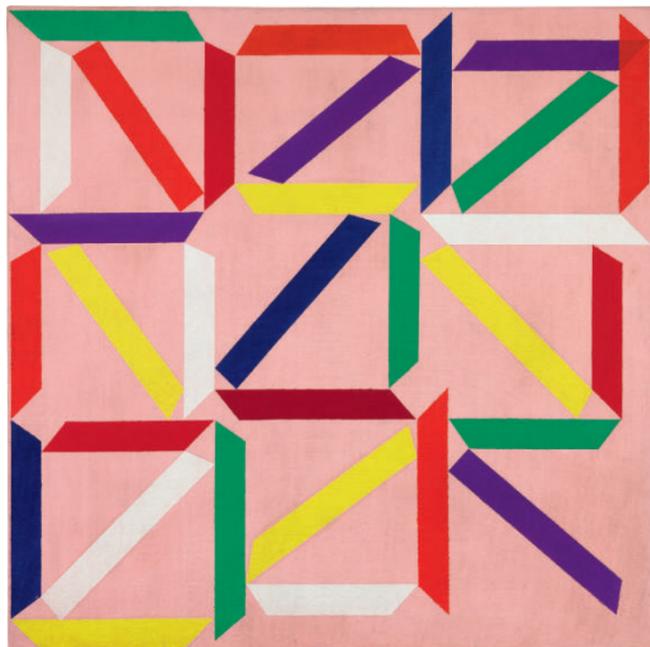
Piero Dorazio gode oggi di uno tra i mercati più vivaci e dinamici per gli artisti italiani del secondo dopoguerra.

In particolare le opere storiche di fine anni '50 e inizio anni '60 stanno riscontrando grande interesse a livello sia nazionale che internazionale: prova ne è l'opera «Il Bello Blu» del 1961 presentata da Dorotheum con stima 120mila-160mila euro lo scorso 23 giugno a Vienna e aggiudicata per 454.700 euro, seconda performance assoluta in sede d'asta per l'artista.

Al di là delle opere storiche, anche i lavori più recenti stanno avendo incrementi significativi: un segmento della produzione ancora sottovalutato dal mercato è invece quello di fine anni '60-prima metà anni '70 con campiture più «larghe» di colore.

La presenza autorevole dell'Archivio Dorazio ha dato ulteriore fiducia ai collezionisti. Tra i top lot viennesi anche gli oli su tela «Turris eburnea» (148x115 cm) del 1957, venduto a 271mila euro; «Chiar di luna» (71x64 cm) del 1962, venduto a 137.500 euro; e «Climber» (105x80 cm) del 1968, venduto a 119mila euro

1



1. «Rosa rosae rosae» (1967), 149.600 euro, Farsetti

### Cambi Casa d'Aste

**Matteo Cambi**, presidente e CEO



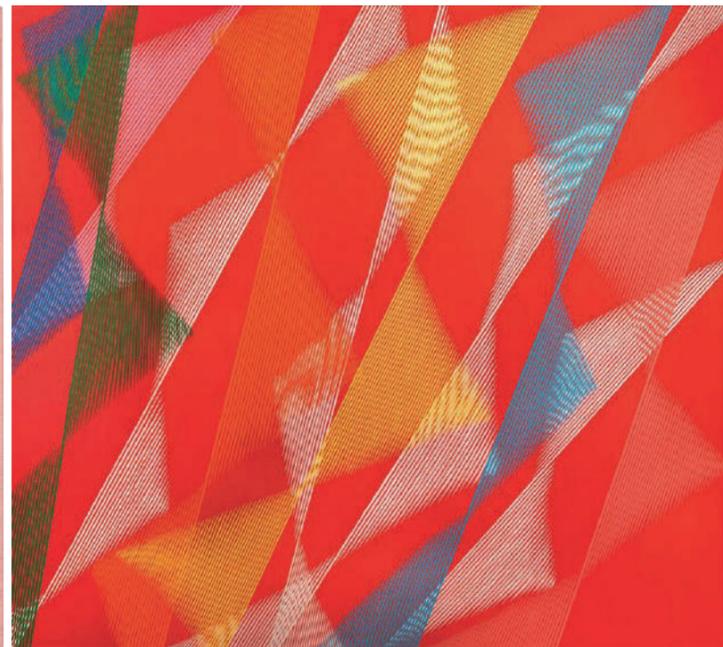
Abbiamo avuto modo di osservare attentamente il mercato dell'arte di Piero Dorazio. Negli anni abbiamo notato che le opere più importanti sono state ricercate spesso in Italia e che, facendo una media, sono state aggiudicate intorno alla stima massima piuttosto che a quella minima. La curva del suo mercato segue un trend positivo: un dato importante per noi case d'asta è che le opere stimate a prezzi importanti trovano ampio riscontro nei collezionisti. Tra i nostri risultati, l'olio su tela «Esquisse de Conversion» (73x92 cm) del 1965 venduto a 79mila euro nel dicembre 2018; l'acrilico su tela «Kiotari» (200x100 cm) del 1985, assegnato a 60mila euro nel giugno 2018; l'olio su tela «Entre Temps I» (100x81 cm) del 2004, battuto a 44mila euro nel dicembre 2018; e l'olio su tela «Senza titolo» (33x46 cm) del 1963, venduto a 27mila euro nel dicembre 2018.

### Farsetti

**Sonia Farsetti** legale rappresentante di FarsettiArte e presidente dell'A.N.C.A.



2



2. «RA b» (1989-90), stimato 120-150mila euro, in asta da Pandolfini

Sulla scia di una costante ascesa, cominciata negli ultimi quindici anni, delle quotazioni di mercato dei grandi maestri dell'astrattismo e dell'Informale italiano della seconda metà del Novecento (Fontana e Burri su tutti), che sono entrati nel mirino del grande collezionismo internazionale, altre figure ormai storicizzate dell'arte italiana, rimaste per molto tempo confinate in una nicchia di mercato abbastanza locale, hanno suscitato sempre di più l'attenzione dei collezionisti. È il caso di Piero Dorazio, che negli ultimi anni ha subito una notevole rivalutazione, facendo registrare record d'asta con tele storiche battute a prezzi di livello internazionale. Ne è seguito che molti operatori del settore abbiano puntato sempre di più su questo maestro dell'astrattismo, dedicandogli numerose esposizioni personali e presentando molte opere nelle fiere sia in Italia che all'estero. Anche la creazione di un nuovo archivio dedicato alla catalogazione delle sue opere ha colmato un vuoto durato alcuni anni e ha infuso nei clienti una maggiore sicurezza e disponibilità all'acquisto.

La nostra casa d'aste ha sempre trattato nelle sue sessioni di vendita opere di Dorazio, riscontrando percentuali di vendita molto buone e un crescente rialzo delle quotazioni, a partire dalle opere storiche degli anni Sessanta, ma anche nei lavori più recenti e di dimensioni contenute. Alcune opere di grande formato e particolare qualità hanno ottenuto ottimi risultati anche in vendite a trattativa privata.

Oltre ai collezionisti italiani, che rimangono i maggiori acquirenti, si sono avvicinati all'opera dell'artista clienti internazionali. Siamo molto soddisfatti di questo trend positivo che conferma l'attenzione sempre crescente del mercato per l'arte del nostro Novecento, della quale noi siamo sempre stati un punto di riferimento. Tra i nostri top lot gli oli su tela «Rosa rosae rosae» (110x110 cm) del 1967, aggiudicato nel 2018 a 149.600 euro; «Reticolo» (81x65 cm) del 1960, venduto nel 2016 per 122.540 euro; «Percorso espressivo» (65x99,5 cm) del 1955, battuto nel 2014 per 45.180 euro; «Alfa» (50x70 cm) del 1974-75, venduto lo scorso giugno per 29.426 euro; e «Meta» (74x104 cm) del 1975, venduto nel 2018 per 38.688 euro.

### Finarte

**Georgia Bava**, capo dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea di Roma



Piero Dorazio è indubbiamente uno degli artisti italiani nei quali la nostra casa d'aste ha sempre creduto. Le sue opere realizzate negli anni Sessanta sono molto ricercate anche all'estero e la loro vendita ci ha consentito di raggiungere ottimi traguardi, competitivi anche sul piano internazionale.

Nel corso del tempo abbiamo venduto diverse opere importanti di Piero Dorazio, raggiungendo alcuni risultati di tutto rispetto.

I più clamorosi sono: l'olio su tela «Lungo e alterno» (85x245 cm) del 1965, stimato 60mila-80mila euro e aggiudicato per 118.750 euro nel 2014; l'olio su tela «Ripiego» (190x200 cm) del 1968, stimato 50mila-70mila euro e venduto per 106.250 euro sempre nel 2014; l'olio su tela «Weltfarbe I» (100x81 cm) del 1960, stimato 80mila-120mila euro e battuto per 181.250 euro nel 2015; l'olio su tela «Sub Gratiae» (175x265 cm) del 1969, stimato 140mil-180mila e aggiudicato per 170.200 euro nel 2015.

Oltre a questi, segnalerei altre aggiudicazioni più recenti, ma meno competitive:

l'olio su tela «Senza titolo» (34x74 cm) del 1968, dedicato a Giuseppe Ungaretti, che fu uno dei suoi più acuti compagni di strada, stimato 35mila-50mila euro e aggiudicato per 44.900 euro nell'ottobre 2020; e l'olio su tela «Grille 5» (40,8x30,5 cm) del 1964, stimato 50mila-70mila euro, aggiudicato lo scorso aprile per 69.699 euro.

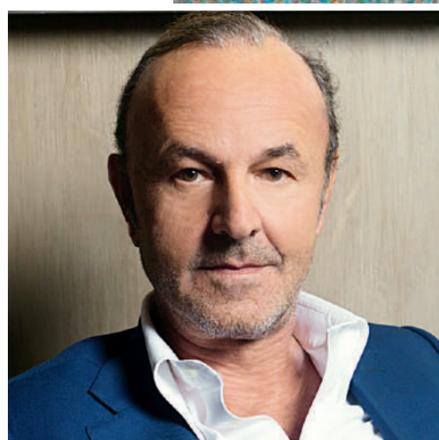
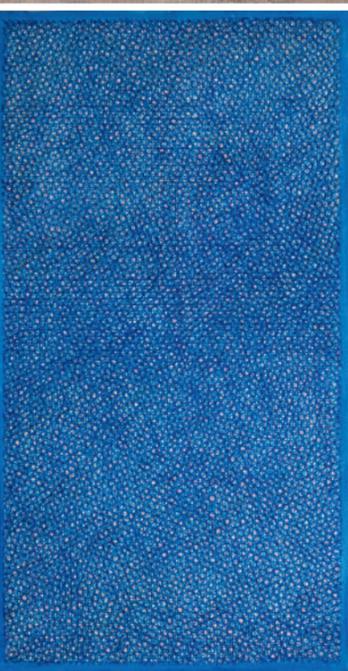
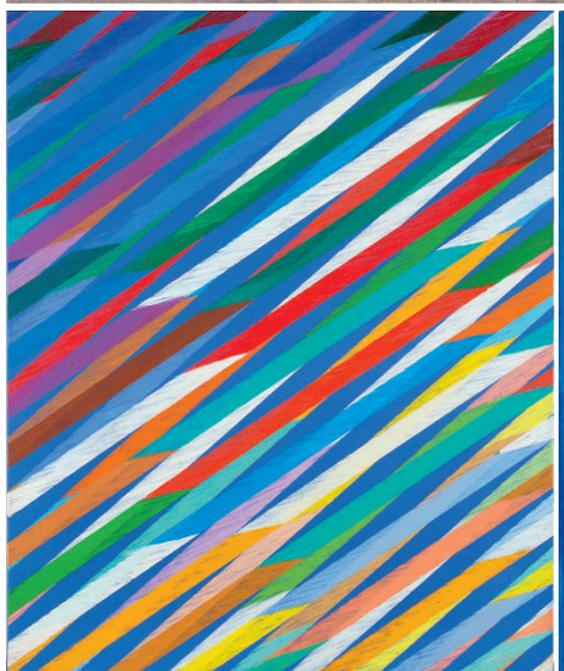
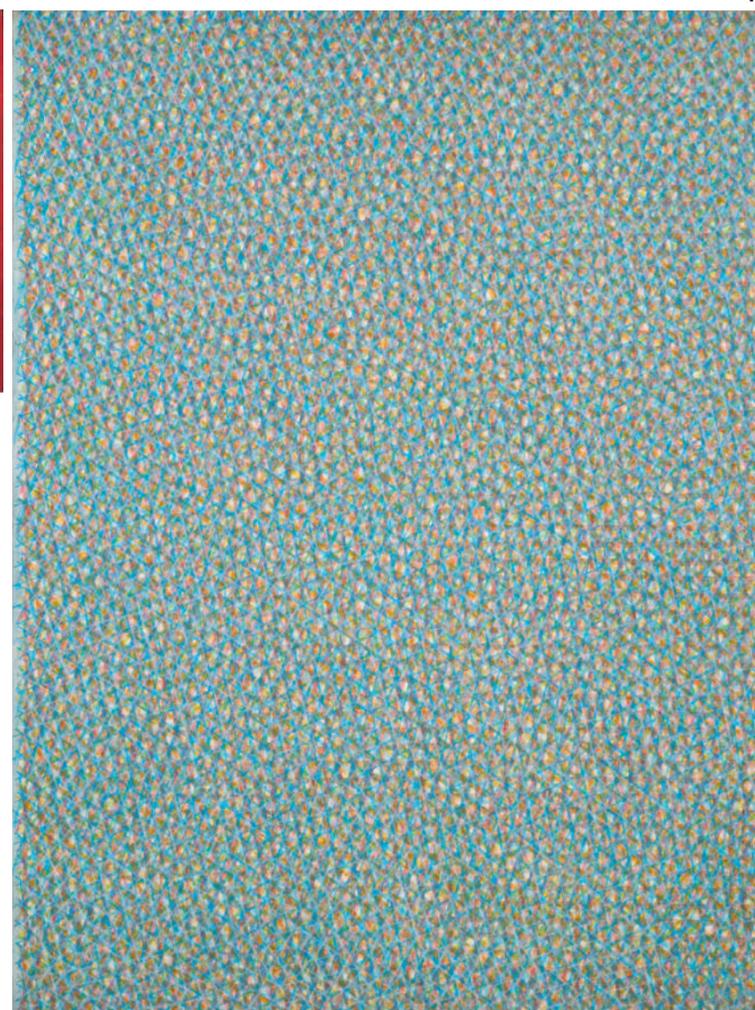
### Il Ponte

**Freddy Battino**, direttore del Dipartimento di Arte Moderna e Contemporanea

Piero Dorazio ha registrato nell'ultimo decennio un andamento di prezzi in lenta e costante crescita. Recentemente, per la precisione dal 2019 a oggi, il suo mercato di riferimento ha subito un'impennata dei prezzi



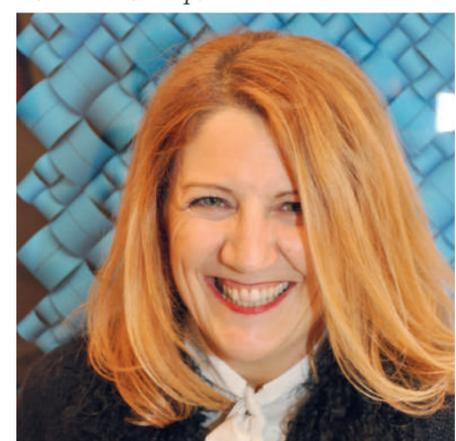
3. «Lungo e alterno» (1965), 118.750 euro, Finarte  
 4. «Jeux d'air» (1962), 451mila euro, Christie's  
 5. «Un Bel Niente» (1959), 489mila euro, Sotheby's  
 6. «Sottovoce bleu» (1962), 278.500 sterline, Christie's  
 7. «Eastern spleen» (1958), 285mila euro, Sotheby's  
 8. «Marconcroma I» (1999), 32.500 euro, Il Ponte  
 9. «Il bello blu» (1961), 454.700 euro, Dorotheum



(50x40 cm) del 1962, venduto 112.500 euro nel dicembre 2019; l'inchiostro e grafite su carta «Senza titolo» (45x37 cm) del 1960, venduto 18.750 euro nel dicembre 2018; l'olio su tela «Marconcroma I» (100x80 cm) del 1999, venduto 32.500 euro nel dicembre 2020; l'olio su tela «Grisaille rosa» (45x85 cm) del 1977, venduto a 47.500 euro nel maggio 2021

**Pandolfini**

**Susanne Capolongo**, capo Dipartimento Arte Moderna e Contemporanea



dovuta specialmente all'interesse mostrato da collezionisti tedeschi, svizzeri, e anche americani, che a ragion veduta si sono resi conto di come l'artista fosse stato sottostimato rispetto all'effettiva importanza storica e alla levatura della sua ricerca artistica in ambito internazionale.

Da non dimenticare lo storico espositivo d'eccellenza, che contraddistingue la carriera artistica di Piero Dorazio, dove risaltano mostre fondamentali come nel 1959 quella allestita alla Galleria Appia Antica di Roma con «Bonalumi, Castellani e Manzoni»; nel 1960 «Monochrome Malerei» allo Städtisches Museum, Leverkusen con Fontana, Mack, Uecker, Klein, Castellani, Lo Savio e Piene, solo per citarne alcuni; nel 1961 «Neue italienische Kunst» nella Galerie 59 di Aschaffenburg; nel 1961 «ZERO: Edition, Exposition, Demonstration» nella Galerie Schmela, Düsseldorf; nel 1961 «Avantgarde 61» nello Städtisches Museum, Trier; nel 1962 «Ekspositie Nul» nello Stedelijk Museum ad Amsterdam con Castellani, Dadamaino, Fontana, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Uecker e altri. Entrando ancor più nello specifico dell'attuale domanda di mercato, restano ricercatissimi i cosiddetti «Reticoli» e stanno vivendo un momento di riscoperta e grande richiesta da parte del pubblico opere degli anni Settanta e Ottanta, sempre laddove di alta qualità. Le nostre migliori aggiudicazioni in ordine cronologico sono: l'olio su tela «Mirino verde»

L'interesse del mercato e del collezionismo, così come i valori, per le opere di Piero Dorazio è da anni in crescita, grazie anche all'attività svolta dall'Archivio Dorazio. Dell'artista nella nostra prossima asta avremo tre importanti opere su tela di periodi e dimensioni diverse e nella sezione delle carte due raffinati disegni: l'olio su tela «RA I» del 1989-90, stimato 120mila-150mila euro; l'olio su tela «Upper I» (120x75 cm) del 1970, stimato 45mila-80mila euro; e l'olio su tela «Senza titolo» (43,5x30 cm, ovale) del 1960, stimato 30mila-40mila euro. Tra le aggiudicazioni: l'olio su tela «Cycladic» Scuro» (130x170 cm) del 1982, venduto a giugno 2017 per 53.750 euro; l'olio su tela «Aureolina III» (160x130 cm) del 1984, battuto nel dicembre 2017 a 35.500 euro; l'olio su tela «Tondo Doni II» (diametro 110 cm) del 1990, venduto nel giugno 2018 a 25mila euro.

# La sua unicità lo renderà sempre più conteso

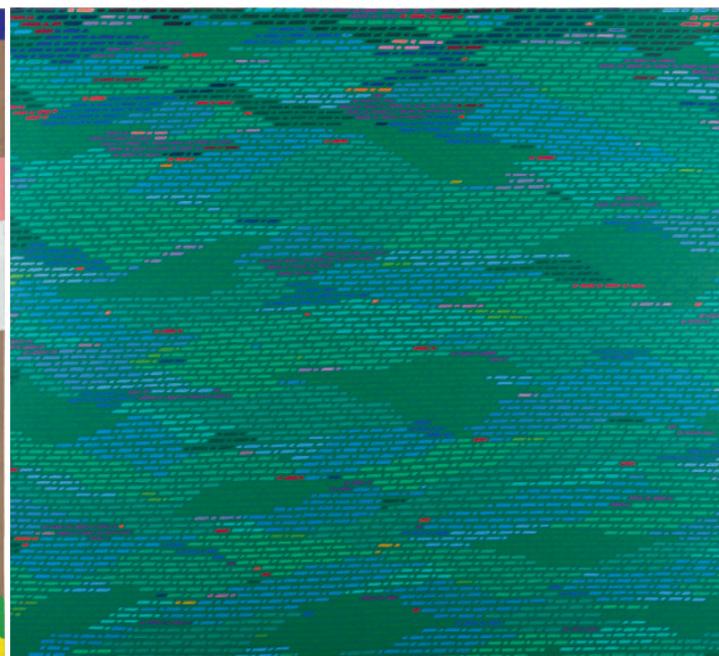
*Se le opere realizzate dal 1959 al 1962 appaiono come l'oggetto del desiderio più appetibile, è molto probabile che nel prossimo periodo il raggio d'azione del mercato si estenda*

di Alberto Fiz

Nel dimenticatoio. Per oltre dieci anni **Piero Dorazio** è stata una delle assenze più assordanti del mercato. Il grande protagonista dell'astrazione italiana, in grado di svolgere un ruolo determinante nell'evoluzione del linguaggio artistico sin dalla fine degli anni Cinquanta, sembrava messo ai margini con collezionisti e galleristi lungimiranti che agivano indisturbati assicurandosi **lavori storici a cifre estremamente favorevoli**. Certo, le mode di un mercato che lo osservava con una certa ostilità sin troppo attratto dalla monocromia riduzionista e la produzione non sempre costante con qualche caduta di troppo, potevano essere facili giustificazioni. Ma la sostanza non era questa. Dalla scomparsa dell'artista avvenuta nel 2005 all'età di 78 anni, sino alla data di fondazione del nuovo archivio risalente al 2014, il **mercato** è apparso **frastornato** (c'è stata una breve fiammata tra il 2007 e il 2008), continuamente sull'orlo di una crisi di nervi, turbato da scandali, tra cui il più grave è stata la scomparsa di 25 opere dallo studio di Todi. La seconda moglie Giuliana Soprani Dorazio aveva tentato di fare ordine con la costituzione nel 2006, sempre a Todi, dell'Archivio Opera Piero Dorazio che tuttavia ha avuto vita breve e ha chiuso i battenti nel 2013 anche a causa della sua scomparsa. Tra tribunali, inchieste e carte bollate, il clima che si respirava non era affatto favorevole agli investimenti. Le troppe incertezze sulla gestione dell'artista hanno determinato una serie di ribassi consistenti, soprattutto tra il 2011 e il 2014. Da allora, la situazione è radicalmente cambiata e non c'è dubbio che la svolta sia stata proprio la costituzione del nuovo **Archivio Piero Dorazio** a Milano che si pone, senza ambiguità, come unico punto di riferimento per le autentiche, la tutela e la valorizzazione dell'artista (archiviopierodorazio.it). Diretto da **Valentina Sonzogni**, che fa parte del comitato tecnico insieme a **Francesco Tedeschi** e **Luca Pietro Nicoletti**, è stato fondato dai figli **Justin Dortch Dorazio**, **Angela** e **Allegra D'Orazio** (in origine il cognome di Piero era D'Orazio). L'archivio sta lavorando da tempo al Catalogo Ragionato dei Dipinti e delle Sculture in uscita da Skira nel 2023 che rappresenta un'ulteriore boccata d'ossigeno per i collezionisti che finalmente potranno avere a disposizione una pubblicazione scientifica affidabile con l'inserimento di circa 4mila opere che vanno ad integrare l'Alfieri. Così è noto, tra gli addetti ai lavori, il volume della precedente catalogazione edito da **Bruno Alfieri** nel 1977. L'opera, realizzata con la supervisione dello stesso Dorazio e un'introduzione di **Marisa Volpi Orlandini**, è stata curata dall'attore Giorgio Crisafi che negli anni Settanta e Ottanta ha collaborato con l'artista. «L'Alfieri contiene appena 1.700 opere con immagini molto ridotte, in taluni casi addirittura assenti. Così è davvero arduo per un collezionista identificare il proprio dipinto», spiega Valentina Sonzogni. La **produzione di falsi ha un'incidenza compresa tra il**



«Incrocio IV (In croce V)» (1969) di Piero Dorazio Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi



«Verdissimo» (1978) di Piero Dorazio Foto di Davide Sebastian ed Enrico Blasi

**5 e il 10%** con un mercato che nella fascia medio-bassa o nei canali secondari propone spesso testimonianze prive di ogni certificazione: «Ci sono falsari che seguono i diversi filoni della produzione di Dorazio, ma a un occhio esperto l'identificazione è, generalmente, piuttosto immediata», continua Sonzogni. «Non mancano, poi, casi clamorosi di fake; ci è capitato persino un ipotetico reticolo con l'applicazione di una vera e propria rete da polli».

La costituzione dell'**archivio** e la prossima uscita del **Catalogo Ragionato** hanno ridato **vigore agli investimenti** con un forte incremento dei valori che hanno raggiunto il livello più alto il 18 aprile 2018 quando da Sotheby's a Milano è stato venduto per **489 mila euro** «Un bel niente» del 1958, una composizione emblematica ricca di evocazioni atmosferiche ed emozionali che spicca per ritmicità e dinamismo.

L'opera, proveniente dalla galleria **Springer di Berlino** (insieme alla **Marlborough** di New York è stato per Dorazio un riferimento fondamentale) e a lungo transitata in una collezione tedesca, partiva da una valutazione di 100mila-150mila euro. Che non fosse un caso isolato, lo aveva dimostrato qualche giorno prima, precisamente l'11 aprile, Christie's a Milano. La **major**, sempre partendo con una base di 100mila-150 mila euro, era riuscita ad aggiudicare per **451mila euro** «Jeux d'air» del 1962. L'acquirente, dieci anni prima, da Sotheby's a Milano, l'aveva pagata **210mila euro** assicurandosi un incremento annuo di oltre l'11%. Tenendo conto che le quotazioni sono rimaste ingessate sino al 2016-2017, la crescita è stata esponenziale. L'opera appartiene alla serie più famosa di Dorazio, quella dei **reticoli** che va incontro a una fitta, sottilissima orditura cromatica dove il gesto devia dalla perfetta costruzione e, come scrive **Luciano Caprile**, «coglie il seme dell'intima sollecitazione nel vasto territorio dell'inconscio». Sono circa **250 i reticoli catalogati** e da sempre appaiono i **più contesi da par-**

**te dei collezionisti**. Dopo la pandemia c'è stata un'ulteriore conferma e il 23 giugno di quest'anno, da Dorotheum a Vienna, «**Il bello blu**», un reticolo del 1961 proveniente dalla **Marlborough**, ha fatto fermare il martello del banditore a **454mila euro**.

«Il reticolo», scrive Dorazio, *non è mai solo un colore, l'intenzione cromatica dei quadri è la risultante di una sovrapposizione di tanti leggeri toni o timbri di colori diversi in un colore totale, rosso, giallo, verde, blu, in una luce colorata*. Se le **opere realizzate dal 1959 al 1962** appaiono come l'**oggetto del desiderio** più appetibile, è molto probabile che nel prossimo periodo il raggio d'azione del mercato si ampli ad altri ambiti coinvolgendo una ricerca assai proficua dove le **quotazioni** sono **ancora piuttosto contenute** con l'opportunità di acquistare gran parte della produzione **dagli anni Settanta agli anni Novanta** al di sotto dei 50mila euro con affari anche a 20mila-30 mila euro. Mantenendo costante l'individuazione della luce e del colore-forma, l'indagine di Dorazio si sviluppa coerentemente in varie direzioni prevedendo bande cromaticamente rettilinee o fasce curve, maglie parallele o intrecciate, così come colori puri adagiati su strutture minimaliste: «Tra gli ambiti sottovalutati, sono convinta che gli anni Ottanta meritino un'attenta riflessione. Le tele attraversate da linee composte da differenti cromie rendono reale quella fantasia che l'artista considerava il primo motore della sua arte», afferma Sonzogni.

Non c'è nulla di casuale in una ricerca che mette ordine tra forme e colore dove ogni passaggio appare consequenziale, quasi fosse il capitolo di un unico poema. E tra i suoi estimatori c'è anche **Giuseppe Ungaretti** che nel 1966 scriveva: «In quei suoi tessuti o meglio membrane, di pittura uniforme quasi monocroma e pure intrecciata di fili diversi di colore, di raggi di colore, s'aprono, dentro i fitti favi gli alveoli custodi di pupille pregne di luce, armati di pungiglioni di luce».

Dorazio è sempre stato un artista che non

si è allineato alla cultura dominante. Appassionato critico e polemista, si è opposto alla moda e al conformismo, prendendo sempre le **distanze dall'informale**, un convoglio sul quale in molti lo avrebbero voluto far viaggiare. Questa **unicità nel panorama artistico del dopoguerra** gli potrà consentire di **espandere il mercato, attualmente soprattutto italiano**, in ambito internazionale riannodando i fili di un sistema che sin dagli anni Sessanta lo ha condotto con successo a New York, Parigi, Düsseldorf e Philadelphia. E quando nel 1965, dopo aver già partecipato a ben tre edizioni della Biennale di Venezia e a Documenta di Kassel, il MoMA organizza la storica mostra «**The Responsive Eye**» intesa come risposta alla Pop art, è proprio una sua opera particolarmente emblematica ad aprire la kermesse. Pochi lo sanno, ma il **MoMA** custodisce un'altra testimonianza assai rara che appartiene alla serie delle «**Cartografie**», i rilievi in gesso e legno realizzati tra il 1951 e il 1954 rimasti quasi del tutto sconosciuti. Basti pensare che tra le poche opere passate in asta di questa tipologia, nel 2017 Dorotheum a Vienna ha venduto per appena 12mila euro «Foreign trace», un rilievo in legno del 1953. Saranno proprio le opere tridimensionali, oggetto di uno studio approfondito da parte di **Francesco Tedeschi**, una delle scoperte del Catalogo Ragionato che per la prima volta le pubblica nella loro completezza.

Attualmente, il mercato di Dorazio non è monopolizzato da alcuna galleria, ma intorno a lui si muovono molteplici realtà come **Tornabuoni, Lorenzelli** o **Cortesi**. Quest'ultima, nella sua sede milanese ha presentato, sino al 30 novembre, una rassegna di particolare interesse, a cura di Francesca Pola, che ha indagato la relazione tra Dorazio e il Gruppo Zero. Il prossimo anno è, poi, in programma, una grande retrospettiva alla **Galleria dello Scudo** di Verona. Tutto ciò in attesa che i musei battano un colpo.

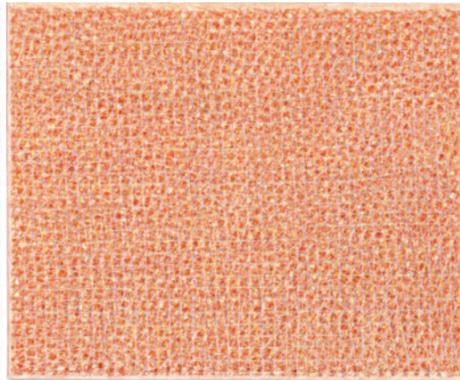
# L'eloquenza del prezzo

*I dipinti nelle aste italiane e straniere*

- € 489.000 «Un bel niente», 1958, olio su tela, 105x100 cm, Sotheby's, Milano, 2018 [stima € 100-150mila], **III. 1**
- € 471.700 «Cool star», 1962, olio su tela, 81,6x101 cm, Sotheby's, New York, 2019 [stima € 163-226mila], **III. 2**
- € 454.700 «Il bello blu», 1961, olio su tela, 130x70 cm, Dorotheum, Vienna, 2021 [stima € 120-160mila], **III. 3**
- € 451.500 «Jeux d'air», 1962, olio su tela, 116,5x89,7 cm, Christie's, Milano, 2018 [stima € 100-150mila], **III. 4**
- € 442.800 «Friendly deterrent», 1958, olio su tela, 160x130 cm, Meeting Art, Vercelli, 2014 [stima € 540-600mila], **III. 5**
- € 358.000 «Berlin air», 1962, olio su tela, 162x130 cm, Christie's, Milano, 2019 [stima € 150-200mila]
- € 349.400 «Sottovoce bleu», 1960-61, olio su tela, 195,5x114,3 cm, Christie's, Londra, 2014 [stima € 125-188mila], **III. 6**
- € 334.000 «Introspezione», 1963, olio su tela, 176x84 cm, Christie's, Milano, 2019 [stima € 170-200mila]
- € 328.800 «Allaccio A», 1966, olio su tela, 200x200 cm, Christie's, Milano, 2016 [stima € 60-80mila], **III. 7**
- € 310.000 «Giada I», 1959, olio su tela, 85,6x100 cm, Christie's, Milano, 2019 [stima € 150-200mila]
- € 285.000 «Eastern Spleen», 1958, olio su tela, 73x93 cm, Sotheby's, Milano, 2018 [stima € 120-180mila]
- € 283.500 «Vedere oltre», 1962, olio su tela, 196,2x147,9 cm, Christie's, New York, 2011 [stima € 88-117mila], **III. 8**
- € 274.200 «Petit poème de la déléusion», 1961, olio su tela, 162x92 cm, Sotheby's, Londra, 2010 [stima € 136-204mila], **III. 9**
- € 271.700 «Turris eburnea», 1957, olio su tela, 148x115 cm, Dorotheum, Vienna, 2019 [stima € 180-260mila]
- € 264.400 «Il rosso di sotto», 1961, olio su tela, 81x100 cm, Christie's, Londra, 2017 [stima € 111-167mila], **III. 10**
- € 237.500 «Senza titolo», 1967, olio su tela, 116x95 cm, Sotheby's, Milano, 2019 [stima € 120-180mila], **III. 11**
- € 233.900 «Pas du cancer», 1961, olio su tela, 130x162,5 cm, Sotheby's, Londra, 2010 [stima € 136-205mila]
- € 224.600 «Monfort», 1959, olio su tela, 60x50 cm, Christie's, Londra, 2019 [stima € 80-115mila], **III. 12**
- € 212.900 «Longchamps», 1965, olio su tela, 155x235 cm, Finarte, Milano, 2007
- € 212.000 «Long distance II», 1984, olio su tela, 200x320 cm, Blindarte, Napoli, 2015 [stima € 120-160mila], **III. 13**
- € 211.700 «Ripiego», 1968, olio su tela, 190x200 cm, Christie's, Londra, 2018 [stima € 169-225mila]
- € 208.700 «Tira e molla», 1966, olio su tela, 205x230 cm, Christie's, Milano, 2013 [stima € 90-130mila]
- € 195.500 «Dolce inclinazione», 1964-65, olio su tela, 91,4x121,9 cm, Christie's, Londra, 2017 [stima € 78-111mila]
- € 183.500 «Georgia quale», 1957, olio su tela, 160x95 cm, Christie's, Londra, 2018 [stima € 169-225mila], **III. 14**
- € 183.500 «Verdino», 1962, olio su tela, 162,5x130 cm, Christie's, Milano, 2011 [stima € 100-150mila]
- € 182.300 «Il mio piccolo margine», 1960, olio su tela, 80,3x100, Farsetti, Prato, 2008
- € 182.300 «Miss Kayenta», 1964, olio su tela, 149,5x196 cm, Christie's, Londra, 2016 [stima € 113-169mila]
- € 178.100 «Weltfarbe I», 1960, olio su tela, 100x81 cm, Minerva Auctions, Roma, 2015 [stima € 80-120mila]
- € 173.600 «Giallino», 1977, olio su tela, 190x210 cm, Wannenes, Milano, 2017 [stima € 90-100mila], **III. 15**
- € 172.200 «Sub gratia», 1969, olio su tela, 175x265 cm, Minerva Auctions, Roma, 2015 [stima € 140-180mila]
- € 170.300 «Primo viaggio», 1961, olio su tela, 162,8x92 cm, Christie's, Milano, 2007 [stima € 70-90mila]
- € 166.700 «Friendly deterrent», 1958, olio su tela, 162,5x130 cm, Lempertz, Colonia, 2007
- € 162.500 «Mira II», 1961, olio su tela, 81,3x100,3 cm, Christie's, Milano, 2020 [stima € 100-150mila]
- € 160.500 «The pink room», 1958, olio su tela, 146x114 cm, Christie's, Londra, 2017 [stima € 56-78mila], **III. 16**
- € 156.750 «Entrez s.v.p. Porta 17», 1958-59, olio su tela, 200x95 cm, Grisebach, Berlino, 2005 [stima € 120-150mila], **III. 17**
- € 156.750 «Marmaraviglia», 1963, olio su tela, 196x111 cm, Sotheby's, Milano, 2010 [stima € 100-150mila], **III. 18**
- € 151.200 «Quasi finito», 1967, olio su tela, 157,8x132,7x8 cm, Sotheby's, Milano, 2021 [stima € 100-150mila]
- € 150.000 «Bonafide», 1961, olio su tela, 73x54,5 cm, Sotheby's, Milano, 2020 [stima € 80-120mila]
- € 150.000 «Sempreverde», 1960, olio su tela, 81x65 cm, Sotheby's, Milano, 2017 [stima € 120-180mila]
- € 149.600 «Rosa - rosae - rosa», 1967, olio su tela, 110x110 cm, Farsetti, Prato, 2018 [stima € 120-160mila], **III. 19**
- € 148.500 «Una certa serenità», 1961, olio su tela, 130,1x161,9 cm, Christie's, New York, 2014 [stima € 40-56mila], **III. 20**
- € 147.700 «Bleu maldestro», 1960, olio su tela, 81x100 cm, Finarte, Milano, 2006 [stima € 120-160mila]
- € 147.100 «Bemuse», 1959, olio su tela, 146x62,2 cm, Christie's, Londra [stima € 71-100mila]
- € 145.000 «Mountain alea», 1965, olio su tela, 206x206 cm, Christie's, Londra, 2013 [stima € 94-142mila]
- € 143.750 «Senza titolo», 1959, olio su tela, 60x45 cm, Sotheby's, Milano, 2017 [stima € 80mila-120mila], **III. 21**
- € 138.300 «Per aspera ad aspera», 1961, olio su tela, 162x131 cm, Finarte, Milano, 1989 [stima € 77.500-85mila]
- € 137.500 «Chiar di luna», 1962, olio su tela, 71x64 cm, Dorotheum, Vienna, 2020 [stima € 80-120mila]
- € 133.100 «Senza re», 1957, olio su tela, 160x115 cm, Christie's, Milano, 2010 [stima € 70-100mila], **III. 22**
- € 132.750 «Avant création», 1972, olio su tela, 135x360 cm, Sotheby's, Amsterdam, 2010 [stima € 30-40mila], **III. 23**
- € 127.500 «Nel cuore verde», 1965, olio su tela, 148x197 cm, Sotheby's, Milano, 2014 [stima € 80-120mila]
- € 125.000 «Piccola scintillazione», 1962, olio su tela, 73x54 cm, Christie's, Milano, 2020 [stima € 70-100mila]
- € 124.000 «Senza bleu», 1967, tecnica mista, 200x120 cm, Christie's, Londra, 2020 [stima € 165-220mila]
- € 124.000 «Desiderata», 1958, olio su tela, 75x50 cm, Lempertz, Colonia, 2015 [stima € 50-60mila], **III. 24**
- € 123.500 «Piacevoli distanze», 1982, acrilico su tela, 130,5x220 cm, Farsetti, Prato, 2020 [stima € 65-95mila], **III. 25**
- € 122.550 «Senza titolo», 1960, (Reticolo), olio su tela, 81,2x65 cm, Farsetti, Prato, 2016 [stima € 100-160mila]



1. € 489.000 «Un bel niente» Courtesy Sotheby's



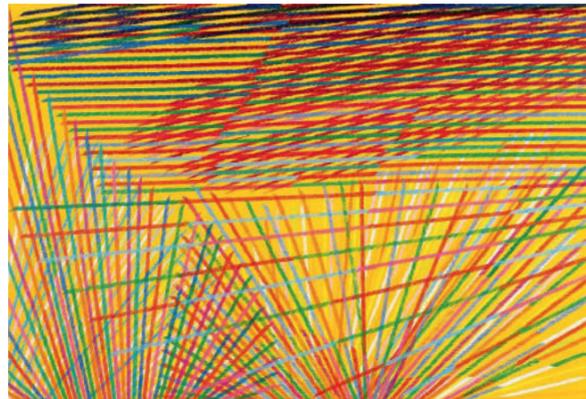
10. € 264.400 «Il rosso di sotto» Courtesy Christie's Images Limited 2021



11. € 237.500 «Senza titolo» Courtesy Sotheby's



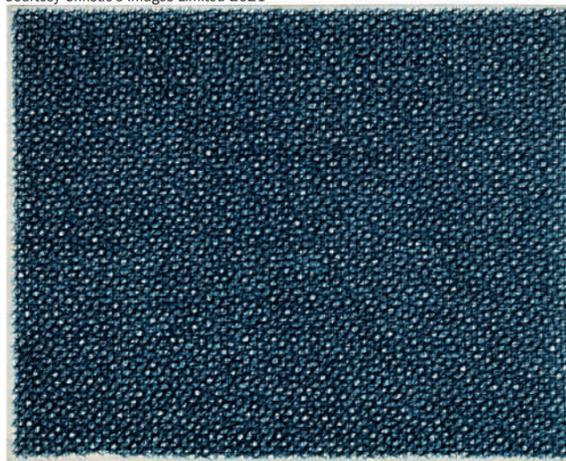
12. € 224.600 «Monfort» Courtesy Christie's Images Limited 2021



13. € 212.000 «Long distance II» Courtesy Blindarte



9. € 274.200 «Petit poème de la déléusion» Courtesy Sotheby's



2. € 471.700 «Cool star» Courtesy Sotheby's



3. € 454.700 «Il bello blu» Courtesy 2021 Dorotheum GmbH & Co KG



5. € 442.800 «Friendly deterrent» Courtesy Meeting Art



6. € 349.400 «Sottovoce bleu» Courtesy Christie's Images Limited 2021



17. € 156.750 «Entrez s.v.p. Porta 17» Courtesy Grisebach, Berlin



8. € 283.500 «Vedere oltre» Courtesy Christie's Images Limited 2021



7. € 328.800 «Allaccio A» Courtesy Christie's Images Limited 2021

# FOCUS ON DORAZIO 2021

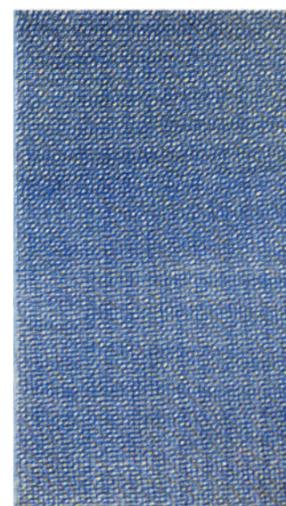
- € 122.400 «Come mi pare», 1968, olio su tela, 124,5x310 cm, Sotheby's, New York, 2011 [stima € 50-64mila], **III. 26**
- € 120.900 «Senza materia», 1960, olio su tela, 80,8x99,4 cm, Christie's, Milano, 2013 [stima € 80-120mila]
- € 120.750 «Urania», 1965, olio su tela, 197x148 cm, Sotheby's, Milano, 2011 [stima € 80- 120mila]
- € 119.650 «Climber», 1968, olio su tela, 105x80 cm, Dorotheum, Vienna, 2015 [stima € 60-80mila]
- € 118.750 «Lungo e alterno», 1965, olio su tela, 85x245 cm, Minerva Auctions, Roma, 2014 [stima € 60-80mila], **III. 27**
- € 118.700 «A quattro mani», 1970, olio su tela, 230,5x194,5 cm, Christie's, Londra, 2017 [stima € 39-50mila], **III. 28**
- € 113.600 «Lya», 1982-83, olio su tela, 135x360 cm, Christie's, Milano, 2008 [stima € 90-130mila], **III. 29**
- € 113.300 «I tatti», 1960, olio su tela, 81,5x65 cm, Phillips, Londra, 2016 [stima € 96-145mila]
- € 112.500 «Instrumentum regni», 1989, olio su tela, 200x150 cm, Dorotheum, Vienna, 2015 [stima € 55-65mila], **III. 30**
- € 112.500 «Mirino verde», 1962, olio su tela, 50x40 cm, Il Ponte, Milano, 2019 [stima € 35- 50mila], **III. 31**
- € 111.500 «Balance and counter balance», 1965, olio su tela, 197x270 cm, Sotheby's, Milano, 1991 [stima € 91-137mila]
- € 110.500 «Il mio tempo», 1986, olio e acrilico su tela, 190x230 cm, Sotheby's, Londra, 2015 [stima € 67-95mila], **III. 32**
- € 110.100 «Momento continuo», 1963, olio su tela, 77x65 cm, Dorotheum, Vienna, 2008 [stima € 90-120mila]
- € 110.100 «Grille jaune», 1963, olio su tela, 40,6x50,8 cm, Christie's, Londra, 2018 [stima € 60-84mila]
- € 110.000 «Entrando», 1968, olio su tela, 130x90 cm, Sotheby's, Milano, 2017 [stima € 80-120mila]
- € 110.000 «Smagliante I», 1982, olio su tela, 200x150 cm, Christie's, Amsterdam, 2018 [stima € 60-80mila], **III. 33**
- € 108.000 «Intermittent», 1989-90, olio su tela, 161x130,4 cm, Christie's, Londra, 2020 [stima € 59-83mila], **III. 34**
- € 107.500 «Match», 1968, olio su tela, 165x125 cm, Itineris, Milano, 2019 [stima € 80-120mila]
- € 106.250 «Ripiego», 1968, olio su tela, 190x200 cm, Finarte, Milano, 2014
- € 103.700 «Figura», 1966, olio su tela, 130x130 cm, Mediartrade, Milano, 2021 [stima € 100-120mila]
- € 103.500 «Orangerie», 1962, olio su tela, 73,2x54,2 cm, Christie's, Milano, 2007 [stima € 50-60mila]
- € 102.750 «Simple-ton», 1962, olio su tela, 81x100 cm, Sotheby's, Milano, 2011 [stima € 80-100mila]
- € 101.000 «Dormeuse», 1967, olio su tela, 109,5x220 cm, Christie's, Milano, 2008 [stima € 100-150mila]
- € 100.200 «Veronica I», 1959, olio su tela, 47x62 cm, Sotheby's, Milano, 2015 [stima € 50-70mila], **III. 35**
- € 100.000 «Controforma prova 3», 1949, olio su tela, 61x95 cm, Dorotheum, Vienna, 2017 [stima € 50-70mila], **III. 36**
- € 99.000 «Bande», 1962, olio su tela, 50x66 cm, Sotheby's, Milano, 2015 [stima € 50-70mila]
- € 98.400 «Untitled», 1960, olio su tela, 100x81 cm, Christie's, Londra, 2012 [stima € 99-124mila]
- € 98.400 «Time locker», 1963, olio su tela, 163,5x99 cm, Christie's, Londra, 2013 [stima € 82-117mila]
- € 97.600 «Summit I», 1971, olio su tela, 150x110 cm, Mediartrade, Milano, 2020 [stima € 100-120mila]
- € 95.300 «Even bands», 1965, olio su tela, 61,2x106,5 cm, Christie's, Milano, 2012 [stima € 80-120mila]
- € 93.750 «Apex», 1984, olio su tela, 160,2x130,2 cm, Dorotheum, Vienna, 2016 [stima € 65-95mila], **III. 37**
- € 93.700 «Individuato», 1968, olio su tela, 90,3x66 cm, Bonhams, Londra, 2017
- € 91.500 «Incomunicado IX», 1960, olio su tela, 61,5x46,5 cm, Farsetti, Prato, 2008
- € 90.000 «Profil III», 1973, olio su tela, 90x130 cm, Mediartrade, 2018 [stima € 85-95mila]
- € 87.800 «Hsin II», 1991, olio su tela, 150x55 cm, Dorotheum, Vienna, 2019 [stima € 50-70mila], **III. 38**
- € 87.500 «Fontainebleau», 1988, olio su tela, 210x190 cm, Dorotheum, Vienna, 2016 [stima € 70-90mila]
- € 85.850 «White in the white», 1962, olio su tela, 81,2x64,7 cm, Christie's, Milano, 2010 [stima € 60-90mila]
- € 84.750 «Senza titolo», 1962, olio su tela, 101x81 cm, Sotheby's, Milano, 2012 [stima € 80-120mila], **III. 39**
- € 83.300 «No naartije I», 1959, olio su tela, 50,2x60 cm, Sotheby's, Londra, 2007 [stima € 28-43mila]
- € 82.100 «Senza titolo», 1959, olio su tela, 60x75 cm, Christie's, Milano, 2007 [stima € 30-40mila]
- € 81.600 «Medici's Touch», 1965, olio su tela, 75x154,9 cm, Christie's, Milano, 2005 [stima € 8-12mila]
- € 81.250 «Grille III», 1962, olio su tela, 46,5x38,5 cm, Dorotheum, Vienna, 2018 [stima € 60-80mila]
- € 79.300 «By the ear», 1967, olio su tela, 73x92,1 cm, Sotheby's, New York, 2019 [stima € 72-108mila]
- € 79.250 «Mimet», 1962, olio su tela, 46x33 cm, Koller, Zurigo, 2019 [stima € 28-37mila]
- € 77.800 «Scintillazione I», 1962, olio su tela, 72,3x54 cm, Christie's, Londra, 2008 [stima € 26-40mila], **III. 40**
- € 77.500 «Di tutti i colori», 1970, 195x230,5 cm, Christie's, Milano, 2020 [stima € 50-70mila]
- € 75.500 «Senza titolo», 1965, olio su tela, 107x61 cm, Shapiro Auctioneers, Sydney, 2019 [stima € 18-30mila]
- € 75.300 «Shatten orange», 1985, olio su tela, 160x130 cm, Dorotheum, Vienna, 2019 [stima € 60-80mila]
- € 75.000 «Giada II», 1961, olio su tela, 81,5x100 cm, Grisebach, Berlino, 2014 [stima € 70-90mila]
- € 75.000 «RA I», 1989, olio su tela, 200x230 cm, Pandolfini, Milano, 2017 [stima € 50-80mila]
- € 75.000 «Cercablu», 1960, olio su tela, 60x50 cm, Pandolfini, Firenze, 2012 [stima € 45-55mila]
- € 74.400 «Parade», 1965, olio su tela, 110x170 cm, Christie's, Milano, 2006 [stima € 60-80mila]
- € 73.300 «Percorso espressivo», 1955, olio su tela, 65x100 cm, Christie's, Milano, 2008 [stima € 50-70mila]
- € 72.500 «Due fuochi», 1965, olio su tela, 72x93 cm, Minerva Auctions, Roma 2016 [stima € 40-60mila]
- € 72.500 «Fuggenti», 1985, olio su tela, 50x250 cm, Sotheby's, Milano, 2017 [stima € 50-70mila]
- € 71.650 «Contacolori», 1965, olio su tela, 93,3x72,4 cm, Sotheby's, New York, 2007 [stima € 36-51mila]
- € 71.000 «Jeu flamand X», 1963, olio su tela, 66x93,2 cm, Christie's, Londra, 2005 [stima € 44-59mila]
- € 70.750 «Rondo II», 1973, olio su tela, 60x140 cm, Farsetti, Prato, 2007 [stima € 40-60mila]
- € 69.850 «Echange d'ailes II», 1965, olio su tela, 73x92 cm, Sotheby's, Milano, 2008 [stima € 30-40mila]
- € 69.700 «Grille 5», 1964, olio su tela, 40,8x30,5 cm, Finarte, Milano, 2021 [stima € 50-70mila]
- € 68.750 «Solar I», 1970, olio su tela, 115x125 cm, Dorotheum, Vienna, 2016 [stima € 50-80mila]
- € 68.750 «Azimuth», 1977, olio su tela, 110x110 cm, Dorotheum, Vienna, 2017 [stima € 55- 65mila]
- € 68.750 «Intralcio», 1967, olio su tela, 40x50 cm, Sotheby's, Milano, 2020 [stima € 30-40mila]
- € 68.300 «Tempo rosso», 1962, olio su tela, 84,4x60,5 cm, Farsetti, Prato, 2009
- € 68.000 «In questo momento», 1955, olio su tela, 81,3x54 cm, Capitollium, Brescia, 2021 [stima € 60-80mila]
- € 67.900 «Novacolor II», 1983, olio su tela, 160x130 cm, Finarte - Semenzato, Venezia, 2007
- € 67.050 «Fountainhead», 1965, olio su tela, 74x55 cm, Farsetti, Prato, 2006
- € 66.700 «Colori cantastorie», 1965, olio su tela, 61x106,7 cm, Christie's, New York, 10 settembre 2007 [stima € 6-8mila]



14. € 183.500 «Georgia quale»  
Courtesy Christie's Images Limited 2021



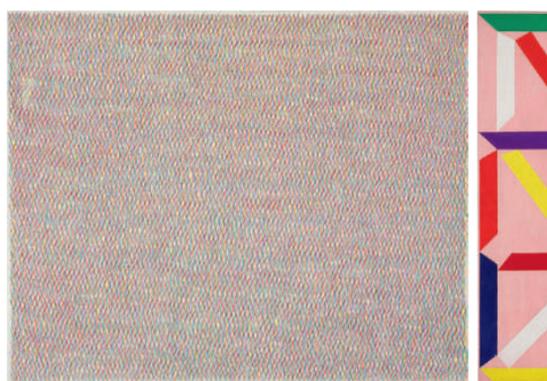
15. € 173.600 «Giallino» Courtesy Wannenes



18. € 156.750 «Marmaraviglia II»  
Courtesy Sotheby's



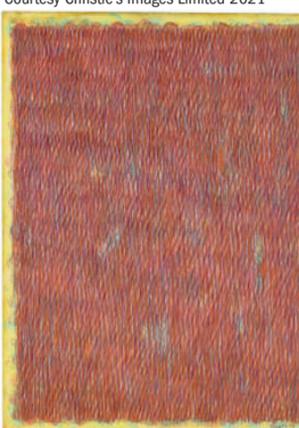
16. € 160.500 «The pink room»  
Courtesy Christie's Images Limited 2021



20. € 148.500 «Una certa serenità»  
Courtesy Christie's Images Limited 2021



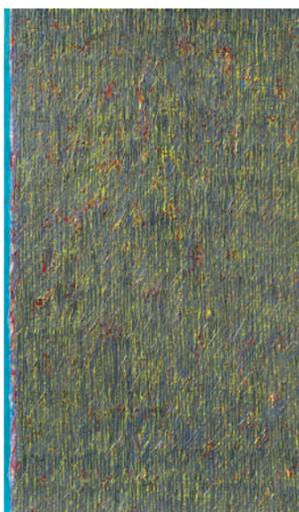
19. € 149.600 «Rosa - rosae - rosa» Courtesy Farsetti



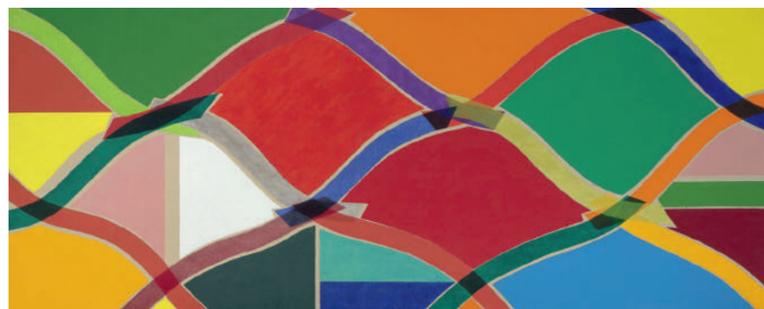
21. € 143.750 «Senza titolo» Courtesy Sotheby's



23. € 132.750 «Avant création» Courtesy Sotheby's



24. € 124.000 «Desiderata» Courtesy Lempertz



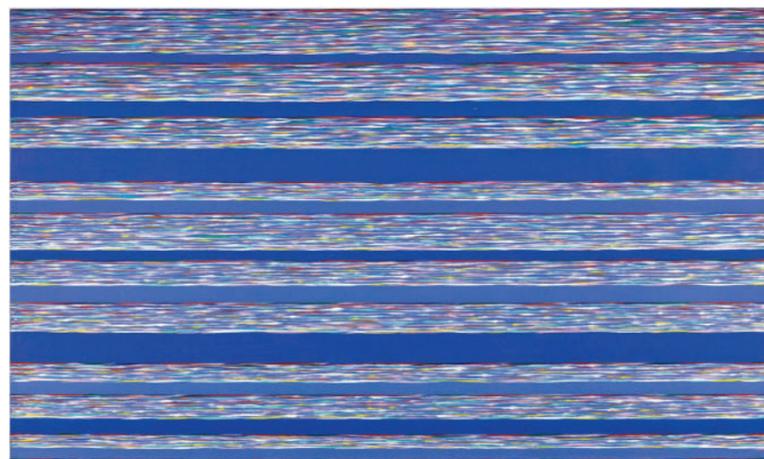
26. € 122.400 «Come mi pare» Courtesy Sotheby's



22. € 133.100 «Senza re»  
Courtesy Christie's Images Limited 2021



27. € 118.750 «Lungo e alterno» Courtesy Minerva Auctions



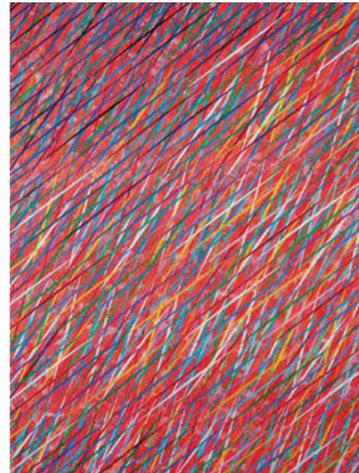
25. € 123.500 «Piacevoli distanze»  
Courtesy Farsetti

# FOCUS ON DORAZIO 2021

- € 66.700 «In croce III», 1969, olio su tela, 175x175 cm, Sotheby's, New York, 9 marzo 2011 [stima € 35-50mila]
- € 66.100 «Polarita», 1960, olio su tela, 61x46 cm, Sotheby's, Londra, 2007 [stima € 43-57mila]
- € 65.900 «Pitch», 1983, olio su tela, 160x130 cm, Farsetti, Prato, 2007
- € 65.450 «Il lungo viaggio di Yang Chwang», 1955, olio su tela, 80x100 cm, Galleria Pananti, Firenze, 2010 [stima € 55-65mila]
- € 65.000 «Modesto B.», 1962, olio su tela, 46x38 cm, Karl & Faber, Monaco di Baviera, 2015 [stima € 10-65mila]
- € 64.400 «Guarda colori I», 1965, olio su tela, 72x93 cm, Sotheby's, Londra, 2018 [stima € 57-80mila]
- € 64.200 «Mariée (Bride)», 1963, olio su tela, 38,2x46 cm, Christie's, Londra, 2016 [stima € 30-38mila], **III. 41**
- € 64.200 «Din-don (omaggio a Giacomo Balla)», 1966, olio su tela, 200x200 cm, Christie's, Milano, 2004
- € 62.800 «Cecarola grande», 1974, olio su tela, 75x105 cm, Dorotheum, Vienna, 2019 [stima € 45-55mila]
- € 62.500 «Bello margherita», 1960, olio su tela, 61x47 cm, Pandolfini, Firenze, 2013 [stima € 50-60mila]
- € 62.500 «Caccia al destino», 1956, olio su tela, 55x70 cm, Itineris, Milano, 2018 [stima € 50-70mila]
- € 62.500 «Komposition», 1955, olio su tela, 60x49,5 cm, Sotheby's, Milano, 2017 [stima € 50-70mila]
- € 61.900 «Sospetto di forma», 1958, olio su tela, 146x113,5 cm, Lempertz, Colonia, 2004 [stima € 40-50mila]
- € 61.750 «Intralcio», 1967, olio su tela, 130x70 cm, Finarte, Milano, 2019 [stima € 60-80mila]
- € 61.300 «Tornasole», 1960, olio su tela, 55x45 cm, Dorotheum, Vienna, 2007 [stima € 50-60mila]
- € 60.750 «Beauty and brain», 1989, olio su tela, 160x130 cm, Sotheby's, Milano, 2010 [stima € 50-70mila]
- € 60.750 «Reveil R.», 1959, olio su tela, 73x60 cm, Sotheby's, Milano, 2008 [stima € 60-80mila]
- € 60.700 «Molti amici a Old Brompton Road», 1954-55, olio su tela, 155x116 cm, Sotheby's, Milano, 1992
- € 60.500 «Attractions», 1967, olio su tela, 97,2x80 cm, Christie's, New York, 2008 [stima € 18-25mila]
- € 60.500 «Senza titolo (Giardino all'italiana)», 1955, olio su tela, 76x80 cm, Sotheby's, Milano, 2020 [stima € 50-70mila]
- € 60.100 «Klotari», 1985, acrilico su tela, 200x100 cm, Cambi Casa d'Aste, Milano, 2018 [stima € 50-60mila]
- € 60.000 «Gamma II», 1979-80, olio su tela, 120x78,5 cm, Mediartrade, Milano, 2019 [stima € 50-60mila]
- € 59.300 «Jeu flamand II», 1963, olio su tela, 41x51 cm, Phillips, Londra, 2018 [stima € 28-39mila]
- € 56.800 «Beauvais», 1957, olio su tela, 70x50 cm, Finarte, Milano, 2007 [stima € 45-50mila]
- € 56.550 «Al colmo», 1984, olio su tela, 160x130 cm, Dorotheum, Vienna, 2019 [stima € 50-70mila]
- € 56.550 «Dove», 1972, olio su tela, 60x130 cm, Dorotheum, Vienna, 2021 [stima € 34-42mila]
- € 56.350 «Senza titolo», 1967, olio su cartone, 81,5x115,5 cm, Wannenes, Milano, 2019 [stima € 15-20mila]
- € 56.250 «Legato», 1968, olio su tela, 85x110 cm, Sotheby's, Milano, 2018 [stima € 50-70mila]
- € 56.250 «Violetta», 1966, olio su tela, 93x73 cm, Sotheby's, Milano, 2018 [stima € 40-60mila]
- € 54.900 «Plans», 1970, olio su tela, 200x30,1 cm, Dorotheum, Vienna, 2020 [stima € 40-60mila]
- € 54.350 «Taglio D.», 1971, olio su tela, 175x230 cm, Frea Arte, Milano, 1992
- € 54.050 «Al solito», 1968, olio su tela, 35,5x47,5 cm, Dorotheum, Vienna, 2020 [stima € 20-30mila]
- € 54.000 «Senza titolo», 1959, olio su tela, 55x65 cm, Sotheby's, Milano, 2007 [stima € 50-60mila]
- € 53.750 «Cycladic Scuro», 1982, olio su tela, 130x170 cm, Pandolfini, Milano, 2017 [stima € 45-65mila]
- € 53.700 «Dialogo sull'amore», 1988-89, olio su tela, 162x281 cm, Farsetti, Prato, 2010 [stima € 32-42mila]
- € 53.700 «Esmeralda III», 1960, olio su tela, 60,7x45,8 cm, Christie's, Milano, 2011 [stima € 40-50mila]
- € 53.550 «Senza Titolo», 1955, olio su tela, 45x69,5 cm, Sotheby's, Milano, 2008 [stima € 30-40mila]
- € 53.300 «Veneziana I», 1974, acrilico su tela, 50x100 cm, Boetto, Genova, 2016 [stima € 45-49mila]
- € 52.100 «Ex tempore VI», 1963, olio su tela, 42x33,5 cm, Boetto, Genova, 2016 [stima € 35-38mila]
- € 51.250 «Senza titolo», 1973, olio su tela, 50x100 cm, Mediartrade, Milano, 2020 [stima € 50-55mila]
- € 51.500 «Emesa III», 1975, olio su tela, 105x75 cm, Bonhams, Londra, 2016
- € 51.300 «Enigma», 1959, olio su tela, 44,4x34,9 cm, Christie's, New York, 2015 [stima € 22-31mila]
- € 50.100 «Trama aperta II», 1965, olio su tela, 61x50,8 cm, Christie's, New York, 2015 [stima € 53-71mila]
- € 50.000 «Compenetrazione fluorescente», 1966, olio su tela, 150,5x125 cm, Casa d'Aste Babuino, Roma, 2009 [stima € 40-60mila]
- € 48.350 «Jeux de distance», 1962, olio su tela, 81x100 cm, Christie's, Milano, 2002 [stima € 40-60mila]
- € 45.200 «Percorso espressivo», 1955, olio su tela, 65x99,5 cm, Farsetti, Prato, 2014 [stima € 38-48mila]
- € 45.000 «Violetta», 1978, olio su tela, 60x70 cm, Casa d'Aste Babuino, Roma, 2016 [stima € 35-45mila]
- € 44.000 «Oremus», 1966, olio su tela, 45x45 cm, Christie's, Londra, 2019 [stima € 31-39mila]
- € 38.700 «Meta», 1975, olio su tela, 74x104 cm, Farsetti, Prato, 2021 [stima € 35-55mila]
- € 29.450 «Alfa», 1974-75, olio su tela, 50x70 cm, Farsetti, Prato, 2021 [stima € 10-15mila]



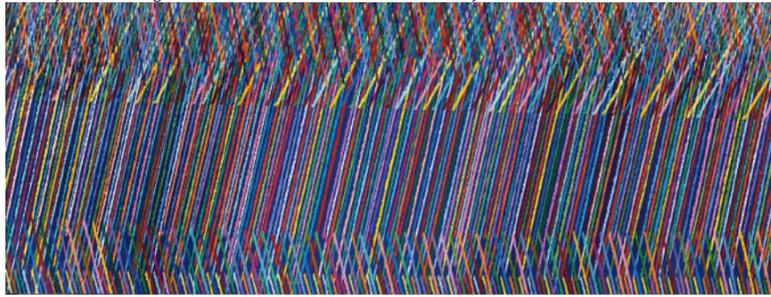
28. € 118.700 «A quattro mani»  
Courtesy Christie's Images Limited 2021



30. € 112.500 «Instrumentum regni»  
Courtesy 2021 Dorotheum GmbH & Co KG



31. € 112.500 «Mirino verde» Courtesy Il Ponte



29. € 113.600 «Lyra» Courtesy Christie's Images Limited 2021



33. € 110.000 «Smagliante II»  
Courtesy Christie's Images Limited 2021



38. € 87.800 «Hsin II» Courtesy 2021 Dorotheum GmbH & Co KG



39. € 84.750 «Senza titolo» Courtesy Sotheby's



36. € 100.000 «Controforma prova 3» © 2021 Dorotheum GmbH & Co KG



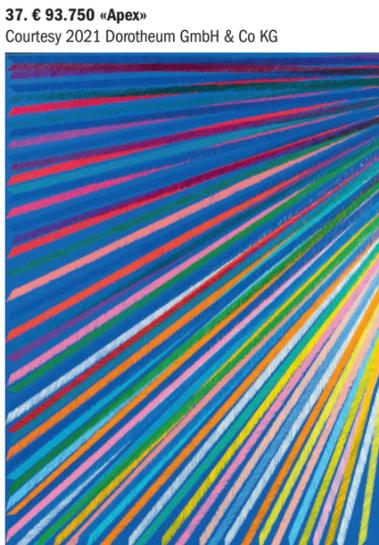
40. € 77.800 «Scintillazione I» Courtesy Christie's Images Limited 2021



41. € 64.200 «Mariée (Bride)» Courtesy Christie's Images Limited 2021



34. € 108.000 «Intermittent»  
Courtesy Christie's Images Limited 2021



37. € 93.750 «Apex»  
Courtesy 2021 Dorotheum GmbH & Co KG



32. € 110.500 «Il mio tempo» Courtesy Sotheby's



35. € 100.200 «Veronica I» Courtesy Sotheby's

In previsione della pubblicazione di

**archivio piero dorazio**

# PIERO DORAZIO

## Catalogo ragionato di dipinti e sculture

Progetto di **Enrico Crispolti** a cura di **Francesco Tedeschi**

Redatto da **Luca Pietro Nicoletti**

Pubblicato da Skira Editore

I proprietari di opere sono invitati a far pervenire all'Archivio Piero Dorazio fotografie e documentazione relativa entro e non oltre il 31 marzo 2022 all'indirizzo: **segreteria@archiviopierodorazio.it**.

L'Archivio Dorazio continuerà inoltre a offrire il servizio di archiviazione delle opere.

Tutte le informazioni sono disponibili sul sito: **www.archiviopierodorazio.it**.

