

PIERO DORAZIO
LA NUOVA PITTURA



SKIRA

PIERO DORAZIO
LA NUOVA PITTURA

OPERE 1963-1968

a cura di
Francesco Tedeschi



SKIRA

Sommario

17	Prefazione <i>Francesco Tedeschi</i>		
21	Immensità <i>David Anfam</i>		
39	Piero Dorazio, la nuova pittura <i>Francesco Tedeschi</i>		
91	“Finiranno per stampare Stelle e Strisce intorno al mondo” Dorazio e la crisi dello scambio artistico Italia-USA <i>Raffaele Bedarida</i>		
	Catalogo delle opere <i>a cura di Francesco Tedeschi</i>		
113	Introduzione		
115	1. Presente e passato		
125	2. Nuove trame		
141	3. Costruzioni/decostruzioni		
161	4. Riletture		
175	5. Senza fine		
191	6. Intervalli		
209	7. Next generation		
221	Schede tecniche delle opere <i>a cura di Elena Dalla Costa</i>		
		Approfondimenti	
		231	Maurizio Fagiolo dell’Arco per Piero Dorazio La monografia del 1966 <i>Fabio Belloni</i>
		243	Marisa Volpi e Piero Dorazio “Ottimo tandem” tra Roma e New York <i>Sonia Chianchiano</i>
		252	Dorazio, Eugenio Battisti e Marisa Volpi: per una “Scuola d’Arte Internazionale” a Roma Documenti
		263	“Il problema è nel fare e la soluzione la cerco facendo un quadro” <i>Patrizia Nuzzo</i>
			Documenti
		271	“What should a painter paint?” Dorazio e gli Stati Uniti Dialoghi e considerazioni nelle lettere di un decennio <i>Valentina Sonzogni</i>
		277	Corrispondenza selezionata 1960-1969
		355	Lezioni americane Un testo inedito di Piero Dorazio, 1963
			Itinerario 1963-1968
		379	Tra Europa e America: passato e presente La vita e le opere <i>Laura Lorenzoni</i>
		413	Repertorio delle mostre personali 1963-1968 <i>a cura di Isabella d’Agostino</i>
			Apparati
		475	Esposizioni
		491	Bibliografia



“M’illumino
d’immenso.”

*Giuseppe Ungaretti*¹

“Il realismo è oggi nel tentativo di inserire la poesia dello spirito e la crudeltà della materia della nostra epoca, nel continuo sviluppo delle relazioni umane; coordinando tutte le componenti dinamiche della nostra cultura nella costante tessitura di quella che sarà la struttura di una civiltà universale...”

*Piero Dorazio*²

“Tessi, tessi la luce del sole nei tuoi capelli...”

*T.S. Eliot*³

L’anno è il 1945. Per i nostri scopi, la destinazione è l’Italia, anche se le problematiche cruciali coinvolte spaziano dall’Europa agli Stati Uniti. Specificamente, l’artista in questione è il maestro Piero Dorazio. Si pensi però per un attimo alla devastazione storica, a macerie, morte e desolazione. Questo quartetto immaginifico tratteggia un momento di svolta nel XX secolo, quando la civiltà è stata inghiottita da una tragedia e da un caos di portata immensa e senza precedenti (se si esclude la prima guerra mondiale).⁴ A un estremo, la cultura umana era in rovina.⁵ Theodor W. Adorno, filosofo della Scuola di Francoforte, sintetizzò così la catastrofe: “Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”.⁶ Il chimico italiano Primo Levi, che visse in prima persona la prigionia in un campo di concentramento, evocò l’oblio dell’individuo nell’implicito abisso collettivo racchiuso nel titolo del suo libro di memorie, *Se questo è un uomo*: “Questo è l’inferno. Oggi, ai nostri giorni, l’inferno deve essere così, una camera grande e vuota”.⁷ Richiamando il libro più celebre di Jean-Paul Sartre, pubblicato nel 1943, la situazione era tale che la condizione umana, ciò che la filosofia occidentale fin dall’antica Grecia definisce “essere”, si trovava ad affrontare la sua nemesi, “il nulla”.⁸ A un altro estremo, Hiroshima e Nagasaki avevano rivelato l’illimitata grandezza, nel bene e nel male, di particelle invisibili alla base dell’universo materiale. La fissione nucleare portò alla fusione di macrocosmo e microcosmo. Dorazio conosceva questi estremi. Per lui, tuttavia, la crisi globale non rappresentava un’impasse, ma piuttosto l’apertura di nuovi orizzonti. Le sue immagini radiose avrebbero contrapposto alla distopia la luce, la vita e l’apertura.

È vero che Dorazio impiegò più di un decennio e l’avvio di un dialogo cruciale con l’arte americana per raggiungere la sua massima maturità creativa intorno al 1960. Il titolo della sua opera seminale *Presente e passato* del 1963 [cat. 1.a], che apre questa mostra, suggerisce la consapevolezza di essere ormai, per così dire, arrivato: ne è ulteriore

Piero Dorazio con il poeta Giuseppe Ungaretti, a San Gallo, maggio 1966, in occasione della mostra personale alla Galerie im Erker. (Foto Franz Larese).

conferma l'inclusione del quadro, insieme a non meno di altre venti tele, nella XXXIII Biennale di Venezia del 1966.⁹ Allo stesso modo *My best* del 1964 [cat. 2.c] manifesta apertamente il raggiungimento della sicurezza di sé. Nel complesso quello di Dorazio fu un viaggio ininterrotto dall'oscurità alla luce, dall'Italia divisa dalla caduta del Duce all'età dell'oro negli Stati Uniti, la *Pax americana*.¹⁰ Per poi arrivare alla nascente "dolce vita" italiana, sebbene meno frenetica e più nobile di quella dell'omonimo film di Federico Fellini del 1960, come si addice a qualcuno la cui ultima residenza e studio è stato un ex convento camaldolese del XVI secolo a Canonica di Todi, a metà strada tra Perugia e il lago di Bolsena. Per valutare la "luminosità" letterale e metaforica di Dorazio bisogna considerare ciò che ha lasciato. Tracciando un'analogia con la poesia italiana si potrebbero paragonare questi resti al crepuscolarismo. Questa corrente del primo Novecento esprimeva malinconia e stanchezza molto prima che un'altra guerra mondiale rendesse pubblici tali sentimenti privati: un vero *Zeitgeist*.¹¹ Risulta pertanto fondamentale esaminare le radici di Dorazio per poter fare luce sugli sviluppi successivi.

Una fotografia del 1947, all'apparenza molto semplice, costituisce un ricordo toccante e denso di significato. Vi sono raffigurati sette membri del Gruppo Forma, appena costituitosi e orientato con ammirazione verso posizioni socialiste (dato il recente passato fascista) ma intenzionato, sul piano estetico, a perseguire le spinte dell'astrazione nella Roma del dopoguerra; cinque di loro sono rivolti verso l'obiettivo, mentre un sesto (Antonio Sanfilippo, a destra) guarda un dipinto in basso. Dorazio, invece, è seduto per terra in primo piano, con lo sguardo malinconico puntato su qualcosa in alto. Forse un futuro visionario? Se così fosse, per un ammiratore del futurismo sarebbe perfettamente calzante rappresentare un futurista nel senso generale del termine: come recita la definizione dell'Oxford English Dictionary, "chi ha riguardo o studia il futuro; chi crede nel progresso umano". Nel dopoguerra europeo degli anni quaranta progresso e futuro avevano un unico significato. Lo si potrebbe definire, con una sineddoche, la Plymouth Rock (dove sbarcarono per la prima volta i pellegrini del "Mayflower" nel 1620). Secondo uno storico della letteratura di quel perenne sogno transatlantico, era in America che andava cercato il nuovo mondo.¹² Nel caso di Dorazio diversi fattori lo predisponavano a questo obiettivo. In primo luogo il formalista in erba di origine romana avrebbe instaurato un rapporto di amicizia e di frequente corrispondenza con il più importante



Il Gruppo Forma, 1947: da sinistra, Consagra, Guerrini, Attardi, Accardi, Perilli, Sanfilippo e, seduto, Dorazio. Unico assente, Turcato.

Roma città aperta, film di Roberto Rossellini, 1945: Anna Magnani in una celebre inquadratura.



critico d'arte formalista di New York, Clement Greenberg. In questo come in altri casi è possibile riscontrare una notevole affinità tra il modernismo nativo di Dorazio e le sue controparti americane.

Per Dorazio gli eventi futuri avrebbero sempre avuto un carattere ottimistico, simile, per esempio, alla tradizione stabilita dal saggista e pensatore ottocentesco Ralph Waldo Emerson. Sicuramente avrebbe condiviso la retorica vitalistica di Emerson sulla mente dello studioso: “Cos'è per lui la natura? Non c'è mai inizio, non c'è mai fine per l'inesplicabile continuità di questa tela [si pensi alla miriade di filamenti presenti nei dipinti di Dorazio] di Dio, ma sempre un potere circolare che torna su se stesso. [...] Così intero, così sconfinato”.¹³ Su questa falsariga si colloca la notevole e vivace indagine di storia dell'arte moderna di Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna* (1955);¹⁴ il dipinto dal titolo esplicativo *Ottimismo-pessimismo (a Giacomo Balla)* [cat. 4.a], in cui luminose fasce arancione si contrappongono a un cupo blu come il sole all'ombra; e, non ultimo, il gusto puro del suo intelletto cosmopolita e della sua personalità estroversa. Le competenze



Paesaggio, 1946.
Collezione privata.
Opera documentata
nella monografia di Annette
Papenberg-Weber, 2002.

di Dorazio spaziavano dalla pittura alla progettazione architettonica e urbana, alla scenografia, alla critica, alla curatela e all'insegnamento (dopo aver ricevuto un invito a un seminario estivo ad Harvard,¹⁵ trascorse gli anni sessanta all'University of Pennsylvania). Né va dimenticata la sua prodigiosa rete di amicizie in tutta Europa e negli Stati Uniti, da Henri Matisse a Franz Kline, da Marcel Duchamp a Mark Rothko, John Hoyland e molti altri.¹⁶ In un certo senso Dorazio era un moderno *uomo universale* alla ricerca di una sintesi delle arti,¹⁷ compresa persino la conoscenza del vino

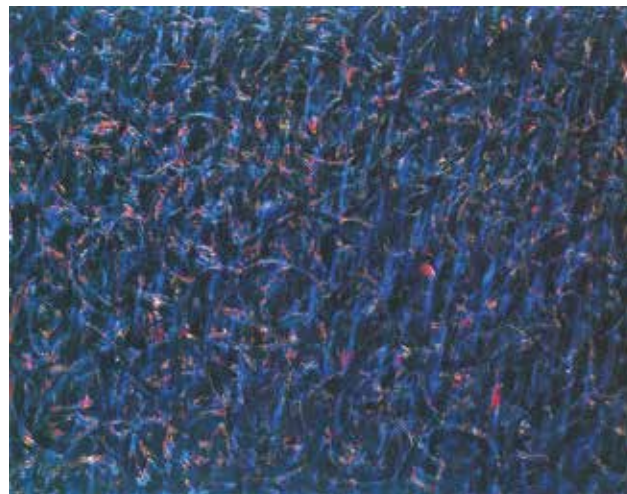
(dopotutto, il detto “in vino veritas” ha una sua valenza estetica).¹⁸ In particolare, guardava indietro al futuro. Ma in che senso?

In primo luogo questo ottimismo era caratterizzato da un'assenza strutturante, ossia un elemento non effettivamente presente o comunque evitato in un fenomeno che esercitava ugualmente un impatto cruciale su di esso.¹⁹ In altri termini, il motore immobile era l'avversità. La sua presenza nascosta sullo sfondo della traiettoria progressiva di Dorazio rendeva più luminosa la sua proverbiale stella, intesa come le astrazioni dagli anni sessanta in poi. Per esempio, dopo essere sfuggito nel 1943 all'invasione nazista dell'Abruzzo, terra natale della sua famiglia, Dorazio si trovò ad affrontare la desolazione urbana indimenticabilmente ritratta nel film di Roberto Rossellini *Roma città aperta* (1945). Tuttavia la modalità cinematografica di Rossellini rappresentava una strada non ancora intrapresa dalla pittura. Quella via portava al dottrinario realismo “sociale” di Renato Guttuso. Piuttosto i primi esperimenti di Dorazio intorno al 1946, tra cui paesaggi urbani spogli, le frastagliate banchine di Anzio e una strana scena di folla disorientata, suggeriscono una riflessione

sulla pittura metafisica di Giorgio de Chirico e probabilmente sull'amore contrapposto del futurismo per l'energia urbana e la guerra (Anzio viene sempre associata alla battaglia combattuta dall'esercito americano per stabilirvi una testa di ponte nel 1944). Senza eccedere nell'interpretazione di questi primi lavori, come si collocano rispetto a ciò che ne sarebbe seguito?

Dorazio avrebbe riempito questo vuoto iniziale fino a far sì che un vibrante *horror vacui* dominasse i palinsesti sempre più fitti degli anni cinquanta. Tra questi *Dies Irae* e *Basalto*, entrambi del 1958,²⁰ vanno annoverati tra i suoi approcci più vicini agli inquietanti regni notturni e quindi alle tele drammatiche, tetre e geologiche di Clyfford Still esposte all'University of Pennsylvania nel 1963. A loro volta questi grovigli quasi monocromi divennero le "trame" più inquiete emerse nei primi anni sessanta. Le iniziali prospettive di città deserte, quindi, richiamarono in seguito le loro antitesi planari e piene di vita. Il nulla (un tema aperto sul quale l'amico di Dorazio, Giuseppe Ungaretti, scrisse una celebre poesia)²¹ seguiva, per così dire, il tutto: brulicanti forze universali evocate dall'intricata "scrittura bianca" di Mark Tobey, ben evidente nella retrospettiva del 1962 al Museum of Modern Art, e dalle matasse di pigmento apparentemente infinite di Jackson Pollock. In questo caso la pietra di paragone è la risposta di Pollock alla critica di Hans Hofmann, secondo cui il lavoro dell'artista non partiva dalla natura: "Io sono la natura".²² L'Io come cosmo. Questo tipo di panteismo, sebbene ovviamente non sia unico nell'eccezionalismo americano, è quintessenziale. Il poeta Walt Whitman rimane il suo più grande interprete. La passione per l'infinito di Pollock e Dorazio ne seguì la scia. Riprendendo le parole dell'artista americano, "senza confini, solo bordi".²³ Fortunatamente l'italiano, moderato, si sottrasse all'egocentrismo smisurato dei due americani. Anche nei suoi momenti più "caldi" – si pensi al brillante *Quarantaquindici* [cat. 6.e] – le opere degli anni sessanta riescono comunque a conservare un'eleganza "alla moda" di stampo italiano. È qui che risiede l'inimitabile *sprezzatura*, scattante e leggera come una Ferrari Pininfarina.

Lasciando da parte i toni più accesi, Dorazio riuscì precocemente a incontrare Pollock nel 1953,²⁴ e poco dopo lo incluse insieme a Tobey in *La fantasia dell'arte nella vita moderna*. La famosa osservazione attribuita a un altro espressionista astratto, Willem de Kooning, secondo cui "Jackson ha rotto il ghiaccio", si applica anche all'evoluzione di Dorazio. Senza l'esempio di Pollock probabilmente Dorazio non avrebbe mai attraversato il suo Rubicone pittorico. Nondimeno la simmetria verificatasi con Jackson non è l'unica individuabile: il 1960, quando John Fitzgerald Kennedy annunciò un'epocale "nuova frontiera" nel suo discorso di accettazione della candidatura a presidente degli Stati Uniti, fu l'anno in cui Dorazio arrivò sostanzialmente a consolidare il suo salto di qualità stilistico. Una volta superata, quella frontiera portava a un'infinita



Dies Irae, 1958. Collezione privata. "Uno dei primi quadri in cui l'oscurità si rischiarava e accettava il colore", recita la didascalia nel catalogo dell'antologica di Dorazio a Grenoble, 1990.



Interno intorno, 1956.
Collezione privata. Opera esposta
nella personale alla Galleria
La Tartaruga, Roma, 1957.



Amore chiama colore IV, 1956.
Collezione privata. Opera esposta
nella personale alla Kunsthalle di
Düsseldorf, 1961.

intrisa di interiorità. In effetti l'avveduto pensiero di Kennedy corrispondeva esattamente a quello di Dorazio, che auspicava un'epoca in cui "assisteremo a nuove scoperte [...] ai confini estremi dello spazio e all'interno delle menti degli uomini".²⁵ Il moltiplicarsi degli archi in *Interno intorno* (1956), così come in alcuni dipinti della serie *Amore chiama colore*, anticipa l'intensa spazialità, al tempo stesso florealmente ritorta e cosmicamente espansa, che emerge in composizioni degli anni sessanta come *Allaccio*. In *La fantasia dell'arte nella vita moderna* Dorazio intuì la duplice torsione dalla soggettività verso l'esterno: "Tutti i nostri ricordi o le nostre azioni, corrispondono nella nostra vita psichica, ad alcune immagini essenziali costituite dalle forme di cose e di persone che noi disponiamo a distanze impercettibili e infinitamente variabili, in uno spazio indefinito e grandissimo".²⁶ *Mutatis mutandis*, il filosofo francese Gaston Bachelard centrava lo stesso punto: "L'immensità è in noi. È legata a una sorta di espansione di essere che la vita frena e la prudenza arresta, ma che riprende nella solitudine. Non appena ci immobilizziamo, ci troviamo altrove, sogniamo in un mondo immenso".²⁷ Per quanto veloci possano essere le opere mature di Dorazio, la loro rapidità ottica fa perno sulla fissità del singolo osservatore. Immobilità, movimento e immensità inducono a guardarsi indietro per un'ultima volta.

Un altro italiano d'oltreoceano, Conrad Marca-Relli, conferma tacitamente che i primi tetri paesaggi urbani di Dorazio rispondevano a un particolare clima socio-esistenziale del dopoguerra. Le vedute ancora più austere e architettoniche di Marca-Relli seguivano la linea di Dorazio. Siamo nell'Italia di *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica (1951) e di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi (1945). Città e campagna sono rappresentate come lande desolate e incolori, prive di spirito. Come scriveva Levi, "Cristo si è davvero fermato a Eboli, dove la strada e il treno abbandonano la costa di Salerno [...]. Cristo non è mai arrivato qui, né vi è arrivato il tempo, né l'anima individuale, né la speranza, né il legame tra le

cause e gli effetti, la ragione e la Storia".²⁸ Il suo opposto dialettico è il meriggio cromatico sprigionato dalle tele spesso traslucide di Dorazio. Trasmettono una presenza, un calore e un'aura che nascono da un'assenza gelida. Senza l'una non ci sarebbe l'altra. I miracoli possono accadere. Basta prendere esempio da Dorazio nel 1947 e guardare in alto.

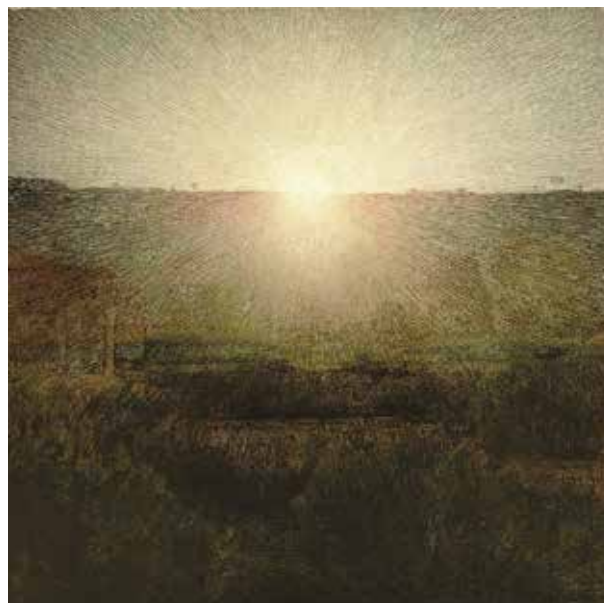
A questo proposito *La specola (Regardant la Lune)* del 1946 si rivela illuminante.²⁹ Se l'esistenza terrena è una prigione reticolare e architettonica, come ribadiscono il *Paesaggio* di Dorazio del 1946 e gli equivalenti scorci desertici di Marca-Relli, allora le più alte sfere

si preannunciano come le più promettenti.³⁰ Le persone della *Specola* sono le folle solitarie, alienate e straniate già frequentate da precursori come James Ensor e Edvard Munch.³¹ Nessuno guarda in alto (ed è qui che sta l'ironia del sottotitolo). Perché dovrebbero? Perché in mezzo a loro c'è un telescopio che scruta il cielo, una scala di Giacobbe ottica. Se una lettura del genere suona inverosimile, basta ripensare al finale di *Cristo si è fermato a Eboli*: "Già il treno mi portava lontano, [...] quel futuro misterioso di esili, di guerre e di morti, che allora mi appariva appena, come una nuvola incerta nel cielo sterminato".³² Per una singolare coincidenza, nell'opera giovanile *Sulla Flaminia* del 1943 Dorazio raffigurò lo stesso cielo come un'ampia campitura priva di nubi con gradazioni di porpora-violetto, caso speculare in una poesia di Ungaretti.³³ L'interesse per tinte così stravaganti e per un'ampia orizzontalità non stupisce se si pensa all'incontro di Dorazio negli anni sessanta con la color-field painting americana e all'amicizia con i suoi maggiori esponenti, come Kenneth Noland e Jules Olitski. Come aveva notato il poeta romantico inglese William Wordsworth, "il bambino è il padre dell'uomo".³⁴ E così fu per il diciassettenne Dorazio. In effetti egli sancì tacitamente quest'ultima alternanza tra un passato europeo dilaniato dalla guerra e un futuro americano a ritmo di jazz: "Dipingere un paesaggio era forse un modo per preservarlo dalle bombe e trasferirlo nel mondo della fantasia".³⁵ L'immaginazione vaga liberamente attraverso la geografia, il tempo e la topografia: chiede solo che lo sguardo sia rivolto verso l'alto, se non fino all'etere metafisico dello spirito, almeno in regioni più fisiche.

Non c'è da stupirsi che *Il sole* di Giuseppe Pellizza da Volpedo fosse tra le opere preferite dal giovane Dorazio.³⁶ Anche in questo caso una matrice italiana lo avrebbe predisposto, molti anni più tardi, alla color-field painting. *Il sole*, infatti, rappresenta un orizzonte in un campo pianeggiante. La sua organizzazione rigorosa preannuncia le geometrie di Dorazio, mentre lo sflogorio della luce in innumerevoli filamenti fulgidi si riflette anche negli effetti di tratteggio incrociato moltiplicatisi per tutti gli anni sessanta in quadri come *Crossheart* [cat. 1.b], *Panorama diagonale* [cat. 2.a] e numerosi lavori pittorici affini. Perché "diagonale"? Perché è il modo più logico di rappresentare i raggi di luce emanati da una fonte centrale (l'orizzonte rappresenta, appunto, l'orizzontale primario).³⁷ Inoltre la diagonale media tra verticalità e orizzontalità, sviluppando così un carattere dinamico. Pertanto rappresenta il complemento ideale per qualsiasi artista che abbia ridotto la propria sintassi a una griglia rettilinea. Qui si colloca un altro eroe di Dorazio, Piet Mondrian.

Come Dorazio il settuagenario pittore olandese trovò in New York un luogo di rinnovamento. Non solo nella griglia incalzante di Manhattan, animata da una folla di persone, dal traffico e dai rumori che la attraversano, ma anche nei neon abbaglianti e forse persino nei raggi obliqui che illuminano i viali e le strade trasversali,

Giuseppe Pellizza da Volpedo,
Il sole, 1904.
Galleria Nazionale d'Arte
Moderna, Roma.





Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1944. Gemeentemuseum Den Haag, L'Aja. Già Burton Tremaine Collection, Meriden (Connecticut). È l'ultimo dipinto di Mondrian, rimasto incompiuto, riprodotto nel controfrontespizio di *The World of Abstract Art*, Wittenborn, New York, 1957.

Kenneth Noland, *Drive*, 1964. Saint Louis Art Museum, Saint Louis.



Da *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1955: dune di sabbia sulla costa californiana in una foto di Edward Weston, 1938. "Le infinite forme della natura rivelano una loro bellezza plastica e pittorica particolare", recita la didascalia di Dorazio.



come sicuramente avrebbe fatto Kline (altro amico di Dorazio). Fu soprattutto il jazz americano a stimolare l'immaginazione di Mondrian. Questo aspetto scongiura l'idea che il veterano pioniere dell'astrattismo stesse tornando al naturalismo. Come osserverà uno storico dell'arte olandese, "il rinnovato uso di titoli referenziali nei dipinti newyorchesi di Mondrian non segnala un allontanamento dall'astrazione. È più probabile che fosse inteso come espressione del legame tra il neoplasticismo e la cultura della metropoli".³⁸ In breve, Mondrian cercava un parallelismo con la propria esperienza visiva, acustica e cinestesica degli Stati Uniti e della sua metropoli più rappresentativa.³⁹ Un risultato particolare sono i dipinti a forma di losanga, di cui *Victory Boogie-Woogie* è l'emblema. Grazie a una straordinaria intuizione, qui la diagonale gravita sul formato vero e proprio. In seguito i "diamanti" di Mondrian furono ripresi da Noland. E se l'americano riusciva a guardare al passato in quel modo, sicuramente avrebbe potuto farlo anche Dorazio.

Una testimonianza positiva delle particolari affinità di Dorazio appare nel suo libro *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, dove riproduce una sequenza di quattro "alberi" e *Victory Boogie-Woogie* di Mondrian. Particolarmente significativo è il fatto che i primi

sono inseriti tra un paesaggio panoramico di Giovanni Segantini – *Alla stanga* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma – e una vivida fotografia di Edward Weston che immortalava l'infinita sequenza di onde di sabbia sulle dune costiere in California. Triangolando i collegamenti, anche Dorazio aveva una passione per il jazz che comprendeva tutti i nomi più noti: Dizzy Gillespie, Bill Evans, Thelonious Monk, Ornette Coleman, Charlie Mingus, Max Roach, Gerry Mulligan ecc. Ascoltare Charlie Parker, dopo essere cresciuto sotto il fascismo, fu per lui un'esperienza "illuminante".⁴⁰

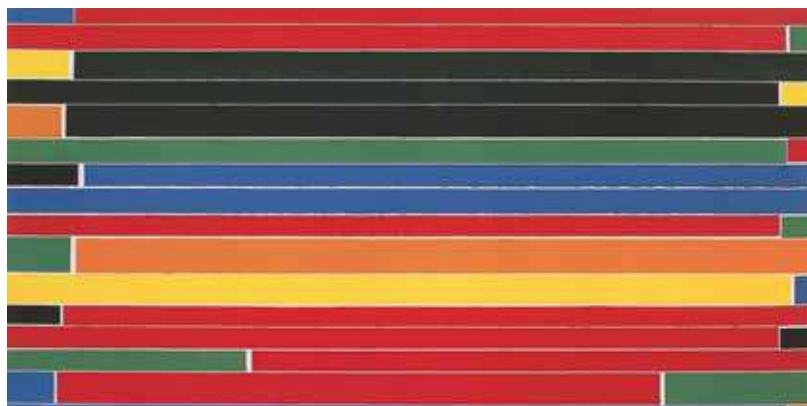
Swing, ritmiche incrociate, sincopi e varie altre caratteristiche proprie del jazz e delle sue origini africane popolano le composizioni degli anni sessanta, dove linee, fasce e curve si intersecano, si sovrappongono, vibrano e, in *Din don (omaggio a Giacomo Balla n. 2)* [cat. 4.c], fluttuano come onde. Allo stesso modo *Green horn* [cat. 5.c] gioca con i legami del colore verde con la natura, con la parola *greenhorn* (che significa "principiante", forse a indicare un viaggiatore che un tempo era stato un novizio in un nuovo mondo) e con il rimando a

uno strumento musicale. In tal caso due note blu (un inevitabile doppio senso con riferimento a Blue Note, la più famosa cave di spettacoli jazz e anche la più famosa etichetta discografica di jazz) suonano come archi sopra e sotto l'arrangiamento centrale. Il moto contrappuntistico, che riflette l'amore di Dorazio per Bach e Stravinskij, permette a *Ostinati* di raggiungere un denso crescendo nelle trame maggiormente incrociate e in quelle dove le strisce verticali sfilano come intervalli cromatici a scandire l'arco orizzontale. Si tratta forse di lontane allusioni alle "cerniere" di Barnett Newman? È possibile. Più avanti il titolo di un campo minuziosamente striato omaggerà Newman: *Sublimine sublimis* (1982) non può non ricordare il *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951) dell'espressionista astratto.⁴¹ Inoltre i formati orizzontali lunghi e relativamente stretti sviluppati negli anni sessanta, come *Lungo e alterno* (1965), che misura 245 centimetri, derivano principalmente dall'esempio di Newman e Pollock.

Nel complesso Dorazio ha creato un mix inebriante, abbastanza ampio da permettergli di trovare spazio persino per una visione geopolitica o per una o due battute di spirito. *The Gaza Strip* (1967) richiama l'esito della Guerra dei sei giorni.⁴² Il gesto precede in realtà il parallelo, ma apertamente polemico, cenno di Newman alla politica: il reticolato di filo spinato di *Lace Curtain for Mayor Daley* (1968). In *Damocle* (1968) aste dai bordi affilati come coltelli sono sospese in aria come un rebus, mentre Kazimir Malevič diventa Technicolor in *Kasimiro grande* [cat. 4.d], dipinto esposto in questa mostra: i suoi quadrati non evaporano più silenziosamente in una quarta dimensione assoluta o infinita,⁴³ ma si spostano in avanti sul piano dell'immagine in sereno colloquio tra loro; le robuste strategie "tira e molla" di Hans Hofmann sono forse diventate flessibili?⁴⁴ Le linee di *Percorso male inteso* [cat. 2.d], anch'esso qui presente, sono in effetti lontane da un "malinteso", essendo dritte e



Damocle, 1968.
Collezione privata.
Opera esposta nell'antologica
alla Haus am Waldsee,
Berlino, 1969.



The Gaza Strip, 1967.
Collezione privata. (Per cortesia
di Lorenzelli Arte, Milano).
È una delle nove opere
di Dorazio esposte in *Art actuel
en Italie*, Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles, 1969.



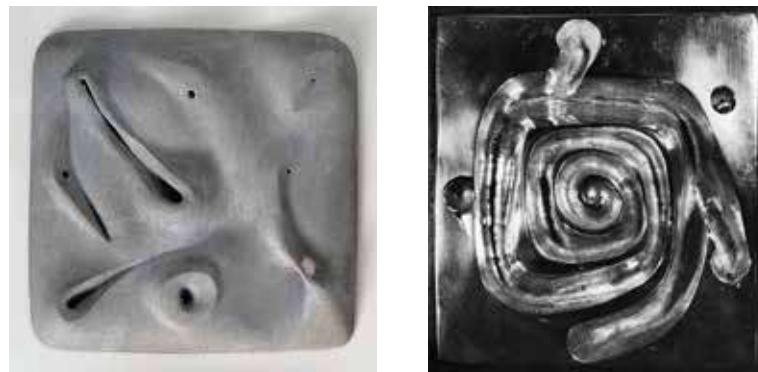
Giacomo Balla, *Mercurio passa davanti al Sole*, 1910. Centre Georges Pompidou, Parigi.

rigorose, come se fossero realizzate con righelli minuziosamente posizionati. Già altrove ho sostenuto, riprendendo un'idea del poeta americano della metà del XX secolo Theodore Roethke, che a quel punto non è più un semplice campo.⁴⁵ Né Dorazio desiderava che lo fosse. La sua mente e la sua mano erano troppo agili per stereotipi e banalità. Se, come recita un titolo enigmatico del 1954, non c'era niente a Brooklyn – “Nothing in Brooklyn” – c'era invece sempre qualcosa nella manica di Dorazio in quanto progettista cerebrale e sensuale stratega visivo. Nelle opere degli anni sessanta questa inventiva multiforme raggiunge la massima espressione. Per questo motivo Dorazio fu incluso nella mostra *The Responsive Eye* (1965) al Museum of Modern Art, che lo allineò, anche se non totalmente, con la op art.

In sostanza gli elementi su cui Dorazio trionfò per la prima volta negli anni sessanta furono la luce e lo spazio, e va ricordato che l'obiettivo di Newman era quello di catturare questi aspetti più che il colore in sé. La luce, a sua volta, è portatrice di antiche associazioni universali e supreme. Il futurismo aveva già inneggiato a questa opportunità astronomico-spirituale:⁴⁶ basti pensare a *Mercurio passa davanti al Sole* di Balla. Tuttavia le interconnessioni si fanno ancora una volta complesse, individuando nella diplomazia artistica di Do-

razio da un continente all'altro, per così dire, un'interfaccia capiente. Capiente perché il suo bagaglio intellettuale d'oltreoceano accoglieva al suo interno epoche disparate. Da un lato il divisionismo italiano e le aspirazioni celesti del futurismo, dall'altro pulsioni analoghe sorte molto tempo dopo con l'espressionismo astratto e i suoi sviluppi (almeno secondo Greenberg), la post-painterly abstraction: in particolare i globi solari di Adolph Gottlieb, che ricorrono in forme diverse nei suoi *Bursts*, e i numerosi *Circles* di Noland. Tentare di separare le influenze dai parallelismi e i precursori dai seguaci è inutile come cercare di svelare l'arcobaleno.⁴⁷ A giudicare dalla composizione a quest'ultimo dedicata, *Arc en ciel* (1965), Dorazio preferiva in effetti che tale meraviglia naturale, immensa ma immateriale e senza peso, si rivelasse nella sua molteplicità, nei suoi filamenti colorati e nelle sue gradazioni.

Il percorso verso gli anni sessanta fu ugualmente tortuoso e cosmopolita anche sotto un altro aspetto, che arrivò a toccare vaste aree nello spazio e nel tempo. Dorazio espose per la prima volta le sue “cartografie” già nel 1954 alla Rose Fried Gallery di New York. Dal punto di vista spaziale si trattava di opere innovative per lui, ma non per questo prive di un contesto ben definito. Spiegava Dorazio nel catalogo della mostra: “Le relazioni tra forme e colori non vengono percepite solo in una visione frontale, ma come se lo spettatore si trovasse contemporaneamente davanti, sopra e sotto l'immagine”.⁴⁸ In questo senso le “cartografie” rientrano in una specifica tendenza modernista, la veduta aerea fotografica e il



Isamu Noguchi, *This Tortured Earth*, 1942-1943.
The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York.

Circuito, 1960. Collezione privata.
Rilievo in argento esposto nella personale alla Galleria Marlborough, Roma, 1964.

suo concomitante impatto su diversi pittori. Già il futurismo aveva creato un genere visivo “aereo”, l’aeropittura.⁴⁹ Non sorprende quindi che Dorazio abbia scelto di illustrare diverse riprese aeree in *La fantasia dell’arte*. Persino nella fiaba rappresentata da De Sica in *Miracolo a Milano*, agli occupanti abusivi della città è concesso di librarsi a cavallo di una scopa sopra i resti del dopoguerra.

Le due guerre mondiali, inoltre, avevano dato un ulteriore impulso alla visione dall’alto e alla sua implicita onniscienza.⁵⁰ Per quanto riguarda il primo aspetto, lo scempio della guerra fornisce una fonte insolita per le “cartografie”. In particolare, il terreno bombardato di *This Tortured Earth* di Isamu Noguchi ne costituì una chiara influenza.⁵¹ Per quanto concerne il secondo aspetto, quale altro significato potrebbe avere il titolo *Ubiquità* (1953-1956) attribuito a una delle “cartografie”? La spirale *Circuito* (1960), del resto, accenna a temi che Dorazio avrebbe ampliato in opere abbaglianti come *L’Age d’Or II* (1996). Soprattutto, le vedute a volo d’uccello stravolgevano le prospettive ordinarie in quanto appiattivano lo spazio dal punto di vista percettivo e lo espandevano dal punto di vista immaginativo, rendendolo potenzialmente infinito. Di conseguenza si trattava di un’altra via maestra verso l’astrazione assoluta. Pollock aveva utilizzato questo approccio quando aveva preso la decisione rivoluzionaria di posizionare la tela sul pavimento, sviluppandola dall’alto (in *La fantasia dell’arte* una fotografia di Hans Namuth documenta tale tecnica innovativa).⁵² Il punto di osservazione elevato trasforma il volume in disegno. Si arriva così a ridosso della serie seminale delle “trame luminose”. Iniziata nel 1958 e proseguita fino al 1963-1964, essa costituisce un trampolino di lancio per l’intera produzione degli anni sessanta.⁵³ Motivi e trame, insieme alla loro presunta piattezza, evocano lo spettro che perseguita la purezza del modernismo. La decorazione.

La decorazione si ricollega ai paradigmi di Clement Greenberg relativi al modernismo formalista in generale e alla post-painterly abstraction in particolare. La sua natura di opera “all-over” lascia presagire planarità, estensione spaziale e freschezza. Ma Dorazio era un formalista greenberghiano convinto? La risposta pare elusiva: sì e no. A volte parlava come un vero adepto: “la forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete nuda, la scultura, anche come arredamento di una stanza. Il fine dell’opera d’arte è l’utilità, la bellezza armoniosa, la non pesantezza”.⁵⁴ L’amicizia tra l’artista e il critico, testimoniata dalla loro fitta corrispondenza, non può inoltre



Mark Rothko, *Number 18*, 1951.
Munson-Williams-Proctor
Arts Institute, Utica (New York).

essere liquidata come mera convenienza o, peggio, come cinismo. Ciò nonostante, se si considera che Greenberg esprime un primo giudizio ben prima che l'uno avesse l'altro nel proprio mirino, è difficile sottrarsi alla conclusione che il loro fosse un rapporto platonico piuttosto che una profonda amicizia ideologica. Il passo più saliente del critico recita: "Il modo più semplice per descrivere una grande opera d'arte è affermare che si tratta di qualcosa che possiede contemporaneamente il massimo della diversità e il massimo dell'unità possibile per tale diversità".⁵⁵ Tale considerazione rispecchia alla perfezione gli ideali di Dorazio.

Per contro Greenberg non menziona mai l'artista nella sua voluminosa raccolta di scritti. Perché l'irriducibile militante della guerra fredda avrebbe dovuto favorire un italiano a scapito della propria teleologica "pittura di tipo americano", che negli anni sessanta avrebbe debitamente ceduto il passo al suo successore asettico e produttivo? Il lirismo di Dorazio andò oltre il pragmatismo di Greenberg.

Nel 1962 Greenberg dichiarò concluso l'espressionismo astratto per consentire a una nuova generazione (come nell'appropriato titolo del 1968), che a suo dire traeva origine dai pigmenti radicalmente diluiti e impressi nel fondo della tela di Helen Frankenthaler, di occupare il centro della scena con la sua "post-painterly".⁵⁶ Tuttavia Dorazio non aveva fretta di accantonare quel movimento, e Rothko lasciò un'impronta duratura nella sua visione. L'interesse di Dorazio per l'architettura lo avvicinava a quelle che Rothko definiva le sue "facciate" e "misurazioni".⁵⁷ Quello per la poesia e il colore senza dubbio gli faceva apprezzare la capacità di Rothko di creare velature prive di peso e stratificate. Entrambi gli artisti si affidavano a una tecnica pittorica decisamente manuale, contrariamente alla preferenza post-painterly per l'impersonalità, il nastro adesivo, le spatole, i rulli ecc. Rothko affermava che le sue tonalità dovevano apparire come se fossero state "soffiate" sulla tela.⁵⁸ Non esiste similitudine migliore per cogliere l'ineffabile leggerezza del tocco di Dorazio nel corso degli

Helen Frankenthaler,
Flood, 1967.
Whitney Museum of American
Art, New York.



anni sessanta. Così pure le diafane tinte acriliche di Morris Louis possedevano una rigogliosità, una leggerezza e una levità simili agli effetti ariosi di Dorazio, come anche le sue ultime colonne verticali dalla luminosità liquida (il titolo della serie, *Stripes*, non rende sufficientemente giustizia alla loro essenzialità auratica).

Non va però dimenticato che né Rothko né Louis potevano vantare un approccio esclusivo agli illuminati *continuum* di membrane che avvolgono la percezione e, di conseguenza, l'Io. In parole povere, Ungaretti li aveva preceduti di quasi mezzo secolo: "M'illumino / d'immenso". Dorazio adorava questo componimento simile a un haiku: "Mattino' [*sic*] esprime simultaneamente, come la pittura di Balla, l'emozione della luce e dello spazio. Si potrebbe pensare che Ungaretti tenesse a portata di mano, mentre scriveva le sue poesie, una tavolozza e un dizionario da pittore".⁵⁹ Anche quando Dorazio si ispira a Frank Stella nei labirinti apparentemente infiniti, è il

bagliore della destrezza e del calore umano ad avvolgerci, non l'impersonalità dei colori fluorescenti. L'“immensità” di Ungaretti è l'*envoi* perfetto.

Da un lato l'immensità rappresentava una sorta di universalità panteistica, un'emozione che poteva tradursi in un'identificazione con la natura (l'alba di Ungaretti, gli infiniti di Dorazio). Da un altro punto di vista era anche legata alla fede nella cultura come lingua franca incessantemente capace di intrecciare l'umanità in un unico tessuto incommensurabile,⁶⁰ come dimostrano le speranze espresse da Dorazio in *La fantasia dell'arte* (il secondo esergo iniziale di questo scritto). Infine la tessitura stessa ha una sua immensità ontologica. Ma in che senso?

Si pensi al filo di Arianna che condusse Teseo fuori da quel labirinto altrimenti imponderabile, o alle Moire della mitologia greca che tessavano il filo della vita sulla loro conocchia. In tempi molto più vicini al presente Pollock tesseva il pigmento all'infinito: da qui le sue allusioni stellari (*Reflection of the Big Dipper, Comet, Galaxy* ecc.) e gli intrecci scintillanti e argentei. Anni Albers arrivò a parlare di “evento di un filo”.⁶¹ Allo stesso modo *Threading Light* (1942) di Tobey anticipa vividamente il percorso di Dorazio con i suoi tratti inanellati.⁶² Su un piano culturale più ampio i tessuti sono inseparabili dagli albori della civiltà così come motivi o ornamenti della bellezza, che costituisce forse il soggetto più antico della letteratura e della poesia.⁶³

La principale musa di Dorazio fu la poesia, non il formalismo. Poesia non solo in senso letterale,⁶⁴ ma anche quella che si manifesta nelle sue trame e nei suoi orditi cromatici musicali⁶⁵ e radiosi e nel suo intento di sottolineare come le possibilità metafisiche, psicologiche e fantastiche siano immanenti nella materialità.⁶⁶ L'immagine perfetta della bellezza che l'anglo-americano T.S. Eliot propone in una poesia giovanile, *La Figlia Che Piange*, equivale a un'*ekphrasis* dei concetti dell'artista. Eliot fonde una dimensione cosmica (il sole) con qualità umane (la sua innamorata immaginaria che, naturalmente, incarna la radiosità materica): “Tessi, tessi la luce del sole nei tuoi capelli”.⁶⁷ Lo stesso Dorazio utilizzò un tropo analogo: “la trama non è mai composta da un solo colore [...]. Quello che volevo ottenere era una luce colorata indefinibile”.⁶⁸ Per descrivere le opere che impiegano quest'ultima tecnica Dorazio scelse il sostantivo “trama”, la cui ambiguità sta nel fatto che rimanda sia al mondo tessile che a quello della scrittura.⁶⁹ A *fortiori*, citando una specialista dell'argomento, “la relazione dei tessuti con la scrittura è particolarmente significativa. Tali connessioni sono implicite in molti termini tessili [...]. Con o senza iscrizioni, i tessuti veicolano ogni tipo di ‘testo’”.⁷⁰ Si consideri anche un'artista tessile contemporanea: “poi infili l'ago da un lato, lo tiri dal rovescio e così via, ritmicamente, fino a realizzare qualcosa che conta, che esprime senso e bellezza, un ricamo che nei suoi fili cattura il tuo spirito”.⁷¹



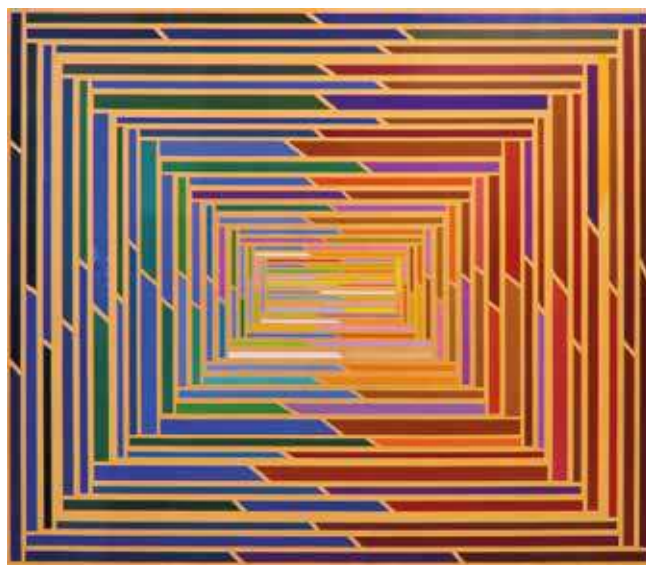
Morris Louis, *Saraband*, 1959.
The Solomon R. Guggenheim
Museum, New York.

Frank Stella, *Hyena Stomp*, 1962.
Tate Modern, Londra.
Il titolo è ripreso da un brano
del musicista jazz americano
Jelly Roll Morton.



Dorazio avrebbe riconosciuto questa nozione di “spirito”.⁷² La inserì in almeno due dipinti (ma ce ne sono molti altri) che celebrano Frederick Kiesler, pure lui visionario transatlantico di origine austriaca che ideò la *Endless House*, il progetto della casa senza fine (1947-1961).⁷³ “Senza fine come il corpo umano, nel quale non vi è inizio né fine”.⁷⁴ Non a caso le configurazioni pittoriche di Dorazio assomigliano inequivocabilmente alla doppia elica che forma il DNA, il filo da cui scaturisce la vita in tutte le sue innumerevoli variazioni.⁷⁵ Ma a sovrastare tutto c’è un’entità insondabile: l’immaginazione umana. La gamma degli orizzonti di Dorazio e il loro dispiegarsi nella panoplia della sua arte, ciclica ma sempre mutevole, erano a dir poco un immenso spazio immaginativo. Gli anni sessanta aprono obbedientemente una finestra sul suo caleidoscopio.

L’Age d’Or II, 1996.
Collezione privata.
Opera presentata nella grande
antologica all’IVAM,
Valencia, 2003.



Ringrazio l'intero "Team Dorazio" di questo progetto per la pazienza, la collaborazione e la comprensione: Massimo Di Carlo, Laura Lorenzoni, Valentina Sonzogni e soprattutto il professore Francesco Tedeschi. Sono anche profondamente grato a Massimo Belli, Achim Moeller, Marco Niccoli, Stanislas Ract-Madoux e, infine, agli eredi di Piero Dorazio.

1. G. Ungaretti, *Mattina* (26 gennaio 1917), in *Giuseppe Ungaretti - Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Arnoldo Mondadori, Milano, 1979, p. 103.

2. P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Polveroni e Quinti, Roma, 1955, p. 148.

3. T.S. Eliot, *La Figlia Che Piange* (1917), in Id., *Collected Poems 1909-1962*, Faber & Faber, Londra, 1963, p. 36.

4. Cfr. la sentenza di Hannah Arendt: "Il problema del male sarà la questione fondamentale della vita intellettuale europea nel dopoguerra, come la morte divenne il problema fondamentale dopo la prima guerra mondiale"; H. Arendt, *Incubo e fuga* (1945), in Id., *Archivio Arendt 1. 1930-1948*, a cura di S. Forti, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 169.

5. Se la memoria non mi inganna, quando visitai Milano per la prima volta, in gita scolastica nel 1968, fui colpito soprattutto dai residui di bombardamenti ancora esistenti.

6. T.W. Adorno, *Critica della cultura e della società* (1949), in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, p. 22.

7. P. Levi, *Se questo è un uomo* (1947), in Id., *Opere*, Einaudi, Torino, 1987, p. 15.

8. J.-P. Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Parigi, 1943. È interessante notare come il sottotitolo *Analyse D.S. (Dasein)* (1958) suggerisca la familiarità di Dorazio con Martin Heidegger o Sartre: per entrambi il *Dasein* ha un ruolo centrale, soprattutto perché il primo filosofo ha esercitato una forte influenza sul secondo.

9. Quell'anno Dorazio tenne mostre personali in varie città, tra le quali Londra, Losanna, San Gallo e Stoccarda.

10. Senza dubbio gli storici dell'arte revisionisti accomuneranno Dorazio ad altri cosiddetti esponenti della guerra fredda; cfr. S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1983. Naturalmente l'artista stesso fu più lungimirante e superò tali stereotipi polemici.

11. *The FSG Book of Twentieth-Century Italian Poetry. An Anthology*, a cura di G. Brock, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2012, pp. xxvi-xxvii. E. Braun, in *Mario Sironi e il modernismo italiano. Arte e politica sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, offre un'attenta analisi delle complesse ideologie del periodo.

12. P. Fisher, *Still the New World. American Literature in a Culture of Creative Destruction*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londra, 1999, p. 2. Naturalmente l'ironia è che il Nord America era tutt'altro che disabitato quando i coloni lo raggiunsero. Le fantasie mitiche del Vecchio Mondo spesso mascherano le realtà del Nuovo.

13. R.W. Emerson, *Lo studioso americano* (1837), in Id., *Lo studioso americano e altri saggi*, a cura di V. Amoroso, B.A. Graphis, Bari, 2006.

14. Trascurato dalla letteratura generale poiché non ne è ancora apparsa una traduzione in inglese, ma tale pubblicazione è imminente.

15. Il titolo delle sue due conferenze è eloquente, *Italy: A New Culture in an Old Society* (Italia: una nuova cultura in una vecchia società).

16. Se si considera che Dorazio scrisse *La fantasia dell'arte nella vita moderna* nel 1952-1953, la sua attenzione nei confronti dell'espressionismo astratto era in anticipo rispetto a gran parte della letteratura europea.

17. E. Cristallini, *Piero Dorazio: teoria e prassi della sintesi delle arti*, in *Piero*

Dorazio. Fantasia, colore, progetto, a cura di F. Tedeschi, Electa, Milano, 2021, pp. 158-173.

18. Si veda il divertente aneddoto indicativo sull'artista e il sommelier in R. Casamonti, *Preface*, in *Piero Dorazio*, catalogo della mostra, Tornabuoni Art, Parigi, 2016, p. 10.

19. Il concetto ha significati molteplici e variabili, in particolare nelle teorie del filosofo Louis Althusser e dello psicoanalista Jacques Lacan. Io lo uso nel senso più elementare della frase colloquiale: "l'elefante nella stanza".

20. Cfr. *Piero Dorazio. Paintings of the Fifties*, Achim Moeller Fine Art, New York, 2000, n. 20, ripr.

21. Cfr. G. Ungaretti, *Variazioni sul nulla*, senza data, in *Giuseppe Ungaretti - Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 292. Si veda inoltre, sempre di Ungaretti, *Vanità* (19 agosto 1917), ivi, p. 116.

22. *Interviews with Lee Krasner* (1967), in *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, a cura di P. Karmel, The Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 28.

23. D. Anfam, *Pollock Drawing: The Mind's Line*, in *No Limits, Just Edges: Jackson Pollock. Paintings on Paper*, a cura di S. Davidson, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2005, pp. 22-39.

24. In questo senso lo si può paragonare all'artista britannico William Scott, il primo del genere a incontrare Mark Rothko e altri a New York nello stesso anno.

25. J.F. Kennedy, *The New Frontier*, discorso di accettazione della candidatura alla Convenzione nazionale democratica (15 luglio 1960): <<https://www.americanrhetoric.com/speeches/jfk-1960dnc.htm>>

26. P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, cit., pp. 22-23.

27. G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1973.

28. C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Mondadori, Milano, 1978, p. 15.

29. Se il sottotitolo è di Dorazio, potrebbe alludere alla poesia di T.S. Eliot *Rhapsody on a Windy Night* (1917)? Scrive Eliot: "Regard the moon, / La lune ne garde aucune rancune" ("Guarda la luna, / La luna non serba alcun rancore"), e anche: "I have seen eyes in the street / Trying to peer through lighted shutters" ("Ho visto occhi nella strada / che tentavano di spiare attraverso le imposte illuminate"), parole che ben si adattano a una folla dagli occhi sbarrati.

30. Non posso fare a meno di pensare al momento rapsodico verso la fine dell'*Ottava sinfonia* di Mahler (parte II, battuta 1277), quando il testo del *Faust* di Goethe esorta l'ascoltatore a "Blicket auf..."

31. Dorazio, in *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, cit., riproduce l'*Ingresso di Cristo a Bruxelles* (1888) di Ensor tra p. 48 e p. 49 (nel volume le sezioni riservate alle illustrazioni sono prive di numeri di pagina).

32. C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 222.

33. A. Papenberg-Weber, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Skira, Milano, 2003, p. 26, ripr.

34. W. Wordsworth, *My heart leaps up* (1802), in *Wordsworth: Complete Poetical Works*, a cura di T. Hutchinson, Oxford University Press, Londra-Oxford, 1936, p. 62.

35. P. Dorazio (1986), in Id., *Rigando dritto. Piero Dorazio. Scritti 1945-2004*, a cura di M. Mattioli, Silvia, Cologno Monzese, 2005, p. 19.

36. Cfr. A. Papenberg-Weber, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, cit., pp. 14-15.

37. Cfr. *Face au soleil. Un astre dans les arts*, catalogo della mostra, Musée Marmottan Monet, Parigi, 2022.

38. C. Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction*, Reaktion Books, Londra, 1994, p. 226.

39. H. Cooper, *Looking into the Transatlantic Paintings*, in H. Cooper, R. Spronk, *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Yale University Press and Harvard Uni-

- versity Art Museums, New Haven-Londra-Cambridge (Mass.), 2001, p. 34.
40. Ringrazio Justin Dorazio per le informazioni sui gusti musicali di suo padre.
41. Detto questo, anche il compianto Hans Hofmann aveva una predilezione per i titoli in latino, probabilmente sulla scia di Newman.
42. Cfr. *Piero Dorazio*, cit., 2016, pp. 106-107.
43. Si veda J. Golding, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Thames & Hudson, Londra, 2000, pp. 67-68.
44. Si confronti il titolo *Tira e molla* [cat. 5.b] e le sue ondulazioni.
45. D. Anfam, "The Field Is No Longer Simple". Barnett Newman, Mark Rothko and Color-Field Painting, in *Reflections on the Collection of the Stedelijk Museum, Amsterdam*, Stedelijk Museum/ nai0101, Amsterdam, 2012, pp. 345-354.
46. Si veda F. Renzi, *Giacomo Balla. The Conquest of Speed*, in *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2014, pp. 103-105.
47. A. Loske, *Colour: A Visual History*, Tate and Ilex, Londra, 2019, p. 11. Dorazio utilizzò un gioco di parole ingegnoso quanto le sue opere: svelando la visione dei colori James Clerk Maxwell era riuscito a "prove himself Max-Well": *to prove oneself well* significa "dimostrare il proprio valore" (1984).
48. P. Dorazio, in *Piero Dorazio. Cartografie, rilievi in legno. Repliche in marmo, bronzo, argento 1951-1956-1990*, catalogo della mostra, Studio Saudino, Viareggio, 1991, p. 5.
49. E. Braun, *Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Dubet*, in *Italian Futurism 1909-1944: Reconstructing the Universe*, cit., pp. 268-285.
50. M. Dorrian, F. Pousin, *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Taurus, Londra-New York, 2013.
51. Anche Noguchi viaggiò tra diversi continenti e culture, nel suo caso in Estremo Oriente.
52. Sull'importanza della fotografia aerea e d'azione per Pollock si veda D. Anfam, *Jackson Pollock's "Mural": Energy Made Visible*, Thames & Hudson, Londra, 2015.
53. La migliore testimonianza è in *Spaces of Light. Piero Dorazio e il movimento internazionale Zero*, a cura di F. Pola, Skira, Milano, 2021.
54. P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, cit., p. 144, citando il *Manifesto* del Gruppo Forma, di cui era membro.
55. C. Greenberg, *Review of Mondrian's New York Boogie-Woogie and other new acquisitions at the Museum of Modern Art*, in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, a cura di J. O'Brian, University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1993, vol. I, p. 153.
56. C. Greenberg, *After Abstract Expressionism* (1962), ivi, vol. IV, pp. 121-134.
57. M. Rothko, *Address to Pratt Institute, November 1958*, in *Writings on Art: Mark Rothko*, a cura di M. López-Remiro, Yale University Press, New Haven-Londra, 2006, p. 126. M. Rothko, cit. in M. Phillips, *Duncan Phillips and His Collection*, Little, Brown, Boston, 1970, p. 288.
58. M. Rothko, cit. in J.E.B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1993, p. 316.
59. P. Dorazio (1972), in Id., *Rigando dritto*, cit., p. 195.
60. I formati e le configurazioni ovali, esemplificati da *Esmeralda V* (1960), hanno una consolidata tradizione come simboli dell'uovo del mondo, a indicare un'unità trascendente. Ricorrono anche in molte opere su carta: si veda per esempio *Dorazio: 100 lavori su carta 1946-89*, a cura di E. Pontiggia, Galleria d'Arte Niccoli, Parma, 1989, pp. 66, 67, 73, 74, 75, 82, 83, 84, 94, 111, 118, 119, 120, 121, 123.
61. A. Albers (1955), in B. Danilowitz, *Tangles, Knots, Braids, Loops and Links*, in *Anni Albers*, catalogo della mostra, a cura di A. Coxon, B. Fer e M. Müller-Schareck, Tate Modern, Londra, 2018, p. 87.
62. C'è un dettaglio significativo in questo collegamento. Si rimanda a D. Bricker Balken, *Mark Tobey: Threading Light*, Skira Rizzoli e Addison Gallery of American Art Phillips Academy, New York-Andover, 2017, p. 23: "Tobey ricordava sempre i tappeti all'uncinetto e l'artigianato domestico che la madre si impegnava a realizzare".
63. D. Donoghue, in *Speaking of Beauty*, Yale University Press, New Haven-Londra, 2003, offre un pratico manuale su questo tema.
64. A. Del Puppo, in *Ungaretti, Dorazio e il destino del libro d'arte*, in *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto*, cit., pp. 56-65, esplora una collaborazione tra artista e poeta.
65. Cfr. l'osservazione di Dorazio: "Ho imparato molto sul colore e sul modo di farlo cantare muovendosi o cambiando a seconda della sua qualità e della sua portata"; lettera di Piero Dorazio a Clement Greenberg, 14 aprile 1966, in "Clement Greenberg Papers", box 2, folder 66, Smithsonian Institution, Archives of American Art, Washington.
66. P. Dorazio (1954), in M. Fagiolo dell'Arco, *Piero Dorazio. Cartografie...*, cit., p. 5.
67. Alcuni commentatori suggeriscono che l'ispirazione di Eliot fu il mancato ritrovamento di una certa stele antica che presentava una significativa decorazione intricata.
68. P. Dorazio, in *Piero Dorazio*, cit., 2016, p. 84.
69. Ringrazio i professori Francesco Tedeschi ed Elisabetta Ronchini per avermi aiutato a scoprire certe sfumature della lingua italiana che non conosco bene.
70. M. Schoeser, *World Textiles: A Concise History*, Thames & Hudson, Londra, 2003, p. 7.
71. C. Hunter, *I fili della vita. Una storia del mondo attraverso la cruna dell'ago*, Bollati Boringhieri, Torino, 2020, p. 299.
72. La congiunzione di trama, ordito e spirito continua a esistere, lontano dall'Europa e dagli Stati Uniti, in un artista contemporaneo come Tegene Kunbi: <https://www.primomarellagallery.com/en/artists/60/tegene-kunbi/>. Il fatto che la National Gallery of Art di Washington stia ora organizzando la mostra *Woven Histories* conferma l'idea che sia arrivato il momento giusto e che Dorazio fosse notevolmente in anticipo rispetto alla proverbiale fase evolutiva.
73. Si veda V. Sonzogni, "Infinite span - zero weight". *Lo spazio reticolare in Piero Dorazio*, Frederick Kiesler, Robert Le Ricolais, in *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto*, cit., p. 190.
74. <<https://www.moma.org/collection/works/82405>>
75. Il motivo si avvicina anche alla lemniscata, simbolo dell'infinito. Il DNA attirò l'attenzione del pubblico nel 1962, quando gli scienziati che lo scoprirono vinsero il Premio Nobel (sebbene una precedente scienziata, Rosalind Franklin, che ne aveva gettato le basi, non sia stata riconosciuta fino a poco tempo fa).



Premessa. Il laboratorio enciclopedico di Piero Dorazio

Artista e intellettuale di primissimo piano, Dorazio è autore che offre ancora molto da scoprire. La sua parabola artistica viene infatti spesso ridotta ad alcuni momenti che appaiono facilmente archiviabili, rispetto alla complessità della vicenda artistica tracciata dalle sue opere. Questa non può essere disgiunta dal ruolo che l'artista ha assunto in ogni momento della sua esistenza, confrontandosi senza alcun timore reverenziale con gli esponenti del mondo artistico e culturale di più generazioni e facendosi sostenitore di una visione dell'arte che è di parte senza essere integralista. Al centro egli ha posto le ragioni e i caratteri dell'arte astratta nelle sue diverse declinazioni, ma soprattutto l'affermazione della pittura nella sua qualità, che travalica i generi e le tendenze. Nell'ambito delle scelte formali e dell'evoluzione stilistica che ha contraddistinto la sua pittura Dorazio non ha mai smesso di confrontarsi con le questioni critiche sollecitate dai contesti in cui si è mosso, per trovare soluzioni diverse, sollecitate dall'interno del suo "laboratorio", nelle peculiarità del suo operare sul singolo dipinto e sulla serie, e dal confronto "enciclopedico" con le diverse suggestioni culturali, nel rapporto con le discipline e le situazioni con cui si è misurato.

Tra le diverse fasi del suo percorso, che si relazionano alle multiformi vicende del secondo dopoguerra, prendere in esame un momento circoscritto a circa sei anni non significa limitarsi a un approfondimento filologico. L'intenzione è piuttosto quella di avviare una riflessione diretta a cercare di comprendere come, anche in questi anni, centrali nella storia del secondo Novecento, egli affermi una lucida visione personale dell'arte e della cultura, fondata sulla sua ambizione a riconoscere e affermare il ruolo dell'arte nella storia della civiltà, obiettivo che ha coltivato in ogni momento della sua vita.

Scegliere di portare ulteriore luce¹ su un periodo così definito della sua storia significa in primo luogo cercare di leggere le opere attraverso la lente delle ragioni che le motivano, oltre che guardando alla loro specifica qualità, come si può fare grazie alla ricchezza dei materiali d'archivio e agli studi avviati attorno a essi, oltre che alla volontà di chi ha promosso la mostra e questo volume che la accompagna.

All'interno di una storia ricca di ipotesi di lavoro e realizzazioni che attraversano molti dei problemi centrali per l'arte del Novecento, a cominciare dal riconoscimento dei suoi valori prioritariamente formali, la parte centrale degli anni sessanta costituisce per Dorazio uno dei momenti di maggior rinnovamento, all'interno di un percorso che non si può mai ricondurre a una dimensione chiusa e ripetitiva. Tra il 1963 e il 1968 egli va modificando in modo netto la sua concezione compositiva, seppure con una nascosta gradualità, che corrisponde al suo modo di agire nella quotidianità, attraverso sperimentazioni, prove, riorientamenti che riguardano il laboratorio della sua pittura, dando vita a opere di grande respiro, in cui il senso della composizione, la libertà inventiva, il ruolo del colore come fulcro di energia, dimostrano la sua fiducia nel ruolo della fantasia nell'arte. Si tratta di un periodo in cui le sollecitazioni che derivano dal

Dorazio nel suo studio a Roma accanto al dipinto *Green born*, 1965, da poco ultimato.

contesto e dalle stesse relazioni da lui coltivate producono ulteriori occasioni per mettere in gioco il suo ruolo nella cultura artistica del tempo, attraverso la frequentazione dell'ambiente statunitense, con l'importante attività didattica svolta presso la University of Pennsylvania.

Di rilievo, per la conoscenza della sua opera nei maggiori centri dell'arte mondiale, sono le presenze di sue opere in alcuni momenti centrali di quegli anni, come la Biennale di San Paolo del Brasile del 1963, la seconda edizione di Documenta nel 1964, la mostra *The Responsive Eye* nel 1965, fino alla sala personale nella Biennale di Venezia del 1966, nella quale ha investito molte energie. Episodi che, accanto ai soggiorni negli Stati Uniti tra il 1960 e il 1970 e a Berlino nel 1968, sono tra i momenti ai quali si dedica in questa occasione particolare attenzione. Oltre che in Italia, dove le sue esposizioni sono in quegli anni abbastanza frequenti e sempre realizzate con cura, Dorazio ottiene un notevole riscontro in Germania, dove dalla seconda metà degli anni cinquanta la sua opera è accolta con favore, e negli Stati Uniti, dove fin dalla prima metà degli anni cinquanta ha saputo inserirsi, come si può chiaramente riconoscere attraverso i materiali qui pubblicati, ma anche in Brasile, in Svizzera e in altri centri determinanti nel panorama dell'arte del momento. L'accordo con una delle più importanti gallerie internazionali, la Marlborough, che lo presenta nelle sue sedi di New York, Roma e Londra, ma anche le mostre personali in ambiti museali, tra cui quella del 1965 al Cleveland Museum of Art, e i contatti con un collezionismo di alto profilo ne fanno una delle figure più riconosciute dell'arte italiana sulle due sponde dell'Atlantico.

Nato nel 1927, va ricordato, Dorazio non ha ancora quarant'anni quando, con la collaborazione di Aldo Quinti, dà alle stampe con Officina Edizioni, nel maggio 1966, un volume monografico, di non grande formato, ma particolarmente esaustivo e originale nella sua impostazione e nella lettura a più fuochi fornita da Maurizio Fagiolo dell'Arco.² Quel libro, modernissimo nella sua concezione, può essere messo in relazione con le posizioni espresse da Dorazio sull'arte moderna nel volume, pubblicato oltre dieci anni prima, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, di cui era stato editore lo stesso Quinti.³ Tra i due volumi, anche graficamente, vi sono motivi di connessione. Mentre il testo edito nel 1955 costituiva una delle più aggiornate forme di lettura della cultura visiva della prima metà del Novecento, il libro monografico sulla sua opera ha per scopo di presentare il percorso dell'artista fino a quel momento e di introdurre una serie di suggestioni che scaturiscono dalla varietà della stessa, in relazione alla forte individualità che contraddistingue la sua pittura e la sua scultura. Dall'incontro con queste pubblicazioni deriverebbero considerazioni sulle loro ragioni e obiettivi, che porterebbero a riscontrarvi indizi dell'atteggiamento che qualifica il modo di operare di Dorazio, aperto a ricevere suggestioni dai più diversi ambiti. La radice di tale atteggiamento va riconosciuta nella profonda conoscenza della storia dell'arte e del suo ruolo nella definizione dei percorsi che da protagonista Dorazio va tracciando, ma l'elaborazione dei due volumi tiene conto di spunti, non solo visivi, che fanno del linguaggio artistico una sintesi privilegiata delle informazioni visive e culturali che da più parti concorrono al suo sviluppo.

In prospettiva si pone la sua azione nei confronti dei valori dell'arte astratta, come detto, fattore di continuità di ipotesi espressive e creative che sono andate definendosi sulle basi poste

*I molti volti dell'opera
di Dorazio
1947-1954*

Negli anni che intercorrono tra Forma e la stagione delle "trame" l'opera di Dorazio assume molteplici volti.

Tra il 1947, data delle prime composizioni astratte, e il 1954, quando torna alla pittura dopo avere dedicato alcuni anni alla realizzazione di rilievi plastici e sculture in plexiglas, Dorazio compie un percorso molto vivace, che gli consente di

mettere a frutto le esperienze internazionali che va attuando. La sua interpretazione della frammentazione postcubista, in senso prevalentemente cromatico, introduce soluzioni molto libere, proseguite con elaborazioni polimorfe, con influssi anche di ispirazione surrealista. La promozione delle correnti non-figurative italiane e internazionali, attraverso le attività della romana

libreria-galleria L'Age d'Or, si affianca a costruzioni in cui la geometria è invenzione e non ordine compiuto. L'elemento progettuale, derivatogli anche dagli studi di architettura, lo spinge quindi a riflessioni su temi spaziali, che si esplicano nelle sculture realizzate fra 1951 e 1954, prima di un deciso recupero della tensione pittorica, con una nuova concezione della forma-colore.

a. *Fiorista (Composizione)*, 1947. GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

b. *Fisionomia della cattedrale di Praga*, 1947. McNay Art Museum, San Antonio (Texas). Opera esposta nel 1948 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nella *Rassegna nazionale di arti figurative*.

c. *Senza titolo (Silenziose ascensioni contrastate)*, 1948. Collezione eredi Piero Dorazio.

d. *Rilievo relativo ai tempi di percezione*, 1950. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

e. *Elemento chiuso - elemento aperto*, 1952. Collezione privata.

f. *Space painting*, 1952. Collezione privata.

g. *Passeggiata del seduttore III*, 1954. Collezione privata.

h. *Sospensione trasparente*, 1954. Collezione privata. Altre strutture trasparenti sono all'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington.

i. *Variété*, 1954. Collezione privata. Il dipinto fu esposto per la prima volta nella mostra personale alla Galleria Apollinaire di Milano nel 1955.

l. *Alzabandiera per Federico*, 1954. Collezione privata. Opera esposta nella VII Mostra nazionale di pittura Premio Golfo della Spezia, 1955, e nella personale alla Kunsthalle di Düsseldorf, 1961.

m. *I giardini di Pogo I*, 1954. Collezione privata.



a



b



c



d



e



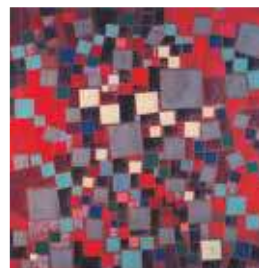
f



g



h



i



l



m

dai suoi numi tutelari nella prima parte del secolo, ma che vengono, da artisti come lui, traghettate in una nuova situazione che si misura con le diverse correnti del secondo dopoguerra.⁴

Se per alcuni aspetti metodologici riguardanti la conoscenza dell'arte moderna Dorazio ha ricordato l'importanza della lezione di Lionello Venturi, alla quale vanno affiancati i testi basilari della letteratura storico-artistica internazionale,⁵ i suoi punti di riferimento concettuali sono da riconoscere nella spinta proveniente da artisti come i futuristi, Balla e Severini in testa, e con loro Prampolini, che ha potuto incontrare e frequentare nella Roma del dopoguerra, o dalle principali figure dell'astrattismo europeo, a cominciare da Kandinsky, con l'opera del quale a più riprese si confronta, ma soprattutto da una concezione del valore dell'arte come strumento di conoscenza e di libertà. La ricchezza dei materiali visivi che Dorazio ha raccolto nei primi anni cinquanta per costruire il suo volume, snodo essenziale di riflessioni avviate già alla fine degli anni quaranta attraverso un metodico allargamento delle sue relazioni, è un segnale di come un giovane artista operante nell'Italia dell'immediato secondo dopoguerra colmi la necessità, dichiarata nello scritto con cui partecipa a "Forma 1", di una visione aperta a una prospettiva internazionale. Oltre a questa, però, agisce la curiosità, la sete d'informazione e l'intenzione di collegare le vicende dell'arte che conducono a una lucida comprensione dei fenomeni del proprio tempo, a riferimenti visivi, e non solo, tratti da culture, epoche e ambiti disciplinari differenti. Quel metodo di lettura coinvolge l'attenzione per l'architettura e l'urbanistica, ma anche per il cinema e la fotografia, per la musica nelle sue diverse forme, per la cultura materiale, per la scienza, come strumento e suggestione di soluzioni da adottare in chiave formale. Tutte prospettive impiegate per allargare la visione e la percezione del rapporto con il mondo "esterno", in un atteggiamento onnicomprensivo che egli ha sempre manifestato, riportando questa dimensione allargata a 360 gradi nella sintesi delle sue soluzioni compositive. Se queste prospettive sono molto evidenti nel suo volume degli anni cinquanta, le ritroviamo attive nella sua produzione artistica, oltre che nei suoi interventi teorici e critici successivi, anche e proprio del momento in questione.

Tale ampiezza di respiro risulta costretta, dal punto di vista degli esiti pittorici, in quel periodo, tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, che pure costituisce il momento della sua maggiore affermazione, attraverso la formula di una pittura a fitte "trame" di colore, onnipervasive, che sembrano sintonizzarsi con le forme d'arte che vanno rinunciando alle pulsioni pittoriche per soffermarsi su problemi di riflessione teorica o di rinnovamento nei mezzi artistici. Questo momento coincide con il superamento dell'informale nelle sue varie forme e definizioni, a cominciare dalle tendenze di un'arte che mette al centro della sua attenzione, al contrario della gestualità dell'informale, la "programmazione" dei suoi effetti o la lucidità di una sapienza costruttiva. Dorazio vi partecipa, ma con l'intenzione di concentrare il suo lavoro su una strutturazione del rapporto pittura-spazio-colore che fa emergere il dialogo tra un'epidermide pittorica continua e apparentemente occlusiva e il desiderio e la necessità di riaffermare, attraverso la luce interiore, le potenzialità del colore.

Rispetto a questa fase, che appare esteriormente castigata, le opere realizzate a partire dal 1963 offrono l'esito di una rinnovata gioia di dipingere, espressa in un caleidoscopio di

soluzioni e di possibilità che si misura con un contesto rinnovato, dove l'arte di Dorazio si confronta, senza esserne assorbita, con posizioni quali quelle dell'astrazione per "campi di colore" o "sistemica", che verrà delineata dalla critica americana nel corso del periodo in questione, o con le suggestioni derivate dagli accesi cromatismi di gusto pop, nonché verso le riduzioni all'essenzialità delle estetiche minimaliste, ma come risposte implicite a queste e alle altre forme di rappresentazione di un'arte legata alla lettura del presente. Queste risposte sono da leggersi in una fiducia nel linguaggio pittorico praticato con la libertà espansiva dei colori timbrici, netti e combinati secondo regole che tengono conto delle riflessioni sul colore nelle vicende dell'arte tra Ottocento e Novecento, da quelle applicate dai divisionisti a quelle maturate nell'ambito dell'avanguardia parigina (con Delaunay e Kupka) e del Bauhaus (con Itten, Klee e Kandinsky), per svolgersi in rispetto della sensibilità più che di regole autoimposte. Accanto alla forza e all'intensità del colore è poi la capacità di ideare e sviluppare nuovi motivi, in parte derivati da percorsi precedenti, in parte concepiti come nuove ipotesi di lavoro, a caratterizzare una fase di grande espansione. Questa riguarda anche i formati dei suoi dipinti, che si amplificano di concerto con la loro richiesta in una vetrina internazionale, dove, a cominciare dai modelli americani, le nuove forme dell'arte certificano la "crisi della pittura da cavalletto".⁶

Per cogliere il significato di questa mutazione di pelle può essere utile spendere qualche considerazione attorno agli stadi precedenti del lavoro di Dorazio, premesse dalle quali egli giunge alla svolta che si verifica in questo periodo.

L'artista si era trovato a interpretare, nell'ambito dei giovani riuniti nel gruppo Forma a Roma nel 1947, l'aspirazione a un confronto internazionale subito cercato con i viaggi compiuti, anche in compagnia di Achille Perilli e Mino Guerrini, nello scorcio degli anni quaranta. Egli allora nelle sue opere brucia rapidamente le tappe di acquisizione delle potenzialità di un'astrazione fondata su valori cromatici e compositivi diversamente applicati dai suoi protagonisti, che trova strade originali per rileggere le sollecitazioni derivanti dall'insieme dei riferimenti ai futuristi, o a un autore con il quale Dorazio ha trovato elementi di forte congenialità, come Alberto Magnelli, nella sua originale sintesi tra astrazione formale e soggetti organici. A partire da questi primi punti di riferimento egli ha saputo guardare alla fase avanzata dell'opera di Miró e di Kandinsky, maturando quindi interessi verso tutte le tendenze dell'arte non-figurativa, attraverso l'incontro, per esempio, con le posizioni del neoplasticismo e del concretismo attraverso Max Bill, Georges Vantongerloo, Friedrich Vordemberge-Gildewart e Fritz Glarner. Da questa congerie di suggestioni derivano le opere che segnano l'evoluzione personale nell'astratto-concretismo tra fine anni quaranta e inizio cinquanta, in una serie non molto ampia di dipinti che si fanno apprezzare per la loro specificità individuale, prima di dedicare una intensa sperimentazione di forme e materiali alla creazione di "rilievi" e "sospensioni trasparenti" che qualificano la sua tensione ambientale, ulteriore sintesi in cui si esprimono la formazione architettonica e l'aspirazione a un'arte che si allarghi a essere e rappresentare spazio. Proprio quella fase è al centro delle prime mostre personali tenute a New York fra 1953 e 1954.

Altre ipotesi di commistione di colore e forma generano, secondo ulteriori percorsi, una frammentazione e ricomposizione del segno, in una forma di “divisionismo” astratto che sorregge i confronti con Malevič e Mondrian, per aprirsi a suggestioni naturalistiche e a una prima impostazione per “campi di colore”, interrotti in certo senso nel 1957 da un più deciso confronto con le posizioni dell’informale, ma soprattutto con le onde di energia provenienti dai pittori americani dell’espressionismo astratto. Attraverso le diverse sollecitazioni alla definizione di un linguaggio che si avvale dell’acquisizione di modelli metabolizzati all’interno di una tensione a rigenerare le diverse vie dell’astrazione pittorica, tutte queste sperimentazioni paiono acquietarsi nell’esercizio di profonda analisi interiore che caratterizza la fase delle “trame”, nella quale Dorazio esprime una dimensione apparentemente compiuta delle molteplici spinte e contropunte che hanno caratterizzato la sua opera precedente, in una formula compositiva originale.

Il percorso compiuto da Dorazio tra gli anni quaranta e cinquanta, così estremamente sintetizzato, ha già attraversato molteplici possibilità, rivelando un artista particolarmente dotato e fortemente inquieto, che in ogni sua opera cerca di perfezionare i passaggi compiuti. Dentro questo percorso la stagione delle “trame” o “reticoli” lo conduce al centro della scena artistica mondiale come artista che ha saputo interpretare le esigenze di un’epoca, quella in cui le tensioni individuali e romantiche dell’immediato dopoguerra paiono placarsi in una nuova compostezza operativa fondata su una indubbia perizia manuale e su una normatività applicata a esiti singolari.

Protagonista di una ricerca che opera nell’esercizio quotidiano sul segno, la luce, il colore, Dorazio viene allora assimilato a ricerche che costringono la pittura in un angolo e tendono a travalicarla. Le opere che andrà eseguendo in seguito, soggetto di questa selezione, esemplari del modo con cui egli reagisce a tale situazione, fanno esplodere nuovamente la volontà pittorica dell’artista in una esaltazione dell’incontro tra colore, spazio e forma, dando vita a lavori che denotano un dialogo di diverso genere con un’epoca di nuove trasformazioni.

Essenziale appare, per avviare una riflessione articolata attorno a esse, partire dalle ragioni di quel mutamento di atteggiamento, oltre che di stile, che avviene intorno al 1963, e procedere quindi in una contestualizzazione della pittura di Dorazio all’interno delle principali questioni critiche con cui in quegli anni essa si misura.

1. Fuori dalla gabbia (delle “trame luminose” o “reticoli”)

“Il quadro finito non è più un oggetto passivo, ma un soggetto attivo e attivante che agisce sull’occhio con il suo aspetto e sulla psiche per il significato simbolico che tale aspetto implica e afferma” (P. Dorazio, *Cui prodest*, 1967).

Non sono molti i casi di artisti che modificano sostanzialmente il proprio *modus operandi* quando il carattere delle loro realizzazioni ha raggiunto un grado di riconoscimento universalmente apprezzato. Per farlo devono entrare in crisi alcuni presupposti personali o si deve modificare

Ulteriori percorsi 1955-1962

Nel 1955 Dorazio tiene le sue prime mostre personali in Italia, alla Galleria Apollinaire a Milano e alla Galleria del Cavallino a Venezia. Nella prima presenta opere eseguite nel corso del 1954, soprattutto rilievi o "cartografie" e alcuni dipinti; nella seconda gli esiti di una nuova pittura in cui affiora una voluta drammatizzazione del segno-colore.

Gli sviluppi successivi portano alla realizzazione di cicli prodotti nell'arco di una stagione, da forme di parcellizzazione del colore con un dinamismo ottico interno, cui dà vita nel 1956, a composizioni fondate su una gestualità che guarda anche all'espressionismo astratto americano, nel corso del 1957. Tra 1958 e 1959 Dorazio va esplorando altre soluzioni all'interno dell'aspirazione a

una nuova unità della superficie pittorica, come sarà quella raggiunta con le "trame", che si caratterizzano per l'apparente chiusura dello spazio pittorico. Questa fase di ricerca ha il suo apice nella sala personale alla XXX Biennale di Venezia del 1960. La tendenza a rinnovarsi dall'interno non verrà mai meno anche nella produzione successiva.

a. *La munizione di Raffaello*, 1955. Collezione privata. Opera esposta alla XXVIII Biennale di Venezia, 1956.

b. *Amore chiama colore III*, 1956. Collezione privata.

c. *Gyka e il suo fuoco*, 1957. Collezione privata.

d. *Interno rosso*, 1957. Collezione privata.

e. *Supernova*, 1958. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna. Nella monografia di Fagiolo dell'Arco edita nel 1966 l'opera figurava già presso il museo viennese con il titolo *La più bella Supernova*.

f. *Sardanapalo*, 1958. Walker Art Center, Minneapolis, dono di Howard Wise.

g. *The silent room*, 1959. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen. Prestito permanente da Förderkreises Wilhelm-Hack Museum e.V.

h. *Blaue Herzfalle*, 1961. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, già collezione Karl Ströher. Opera esposta nella personale alla Kunsthalle di Düsseldorf, 1961.

i. *Collemaggio*, 1962. Moderna Museet, Stoccolma. Il dipinto fu esposto nel 1963 nella mostra dedicata a sei artisti italiani nei musei svedesi, dapprima a Göteborg, poi a Stoccolma.



a



b



c



d



e



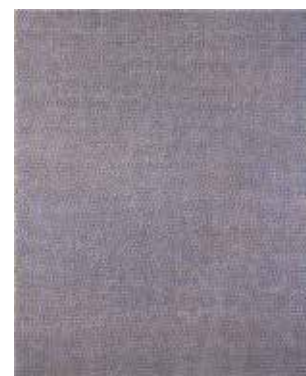
f



g



h



i



4. Riletture

I dipinti riuniti in questa sezione, realizzati fra il 1966 e il 1967, rimandano ad alcuni autori che Dorazio ha coltivato fra i suoi maestri. I riferimenti che compaiono nei titoli dei quadri vanno a Giacomo Balla, a Gino Severini e a Kazimir Malevič, anche se con essi si può dire che l'artista si rivolga al *pantheon* della sua pittura e alla rete di relazioni che hanno delineato la sua visione estetica. Si tratta di quattro tele diverse una dall'altra per caratteristiche formali e cromatiche. Tutte di grande formato, a conferma del particolare valore a esse attribuito dal loro autore. I riscontri tematici con opere degli artisti menzionati nei titoli, come si vedrà, sono chiaramente individuabili e, in certo senso, anche il secondo "omaggio a Balla" può richiamare motivi riconducibili alla pittura di uno dei protagonisti del futurismo. Meno espliciti appaiono, invece, i punti di contatto della grande tela qui proposta con la "dedica" a Severini, anche se il desiderio di ricordare l'artista, a breve distanza dalla sua scomparsa, avvenuta nel febbraio 1966, si ricollega alla volontà di sottolineare un punto di convergenza fra la storia del maestro e i suoi riflessi nel presente. Questi "omaggi" valgono a sottolineare il significato che Dorazio attribuisce, lungo tutta la sua attività artistica e teorica, ai legami con una certa idea di arte in cui il suo lavoro si colloca. In particolare, nei confronti di una matrice futurista, per il ruolo svolto da alcuni aspetti del movimento sorto in Italia nel contesto delle avanguardie europee e per la promozione di un'arte in direzione astratta. Intorno al 1948 Dorazio ha avviato rapporti personali con Severini, il quale ha contribuito, con Alberto

Magnelli, a metterlo in contatto con i protagonisti dell'arte moderna europea conosciuti a Parigi nel 1948-1949. Nei mesi successivi ha incontrato anche Balla, che ha poi frequentato a Roma negli anni cinquanta e nei confronti del quale ha espresso per tutta la vita grande stima, contribuendo attivamente alla sua riscoperta. Oltre a condividere l'organizzazione della mostra che nell'aprile 1951 la Fondazione Origine dedica a Balla e a sottolineare la centrale importanza della sua ricerca nel volume *La fantasia dell'arte nella vita moderna*,¹ Dorazio contribuisce alla realizzazione dell'esposizione di Balla e Severini alla Rose Fried Gallery di New York, allestita tra gennaio e febbraio 1954, pochi mesi prima della sua personale nella medesima galleria in corso dal 27 aprile.² La rassegna, tra i principali momenti di promozione dell'arte futurista negli Stati Uniti negli anni del dopoguerra, presenta di Severini opere come *Fête à Montmartre*, poi entrata



Gino Severini, *Fête à Montmartre*, 1913. The Art Institute of Chicago, Chicago, lascito Richard S. Zeisler. L'opera illustra la recensione di Dorazio su "Art News", gennaio 1954, per la mostra *The Futurists. Balla Severini 1912-1918*, in corso alla Rose Fried Gallery, New York.

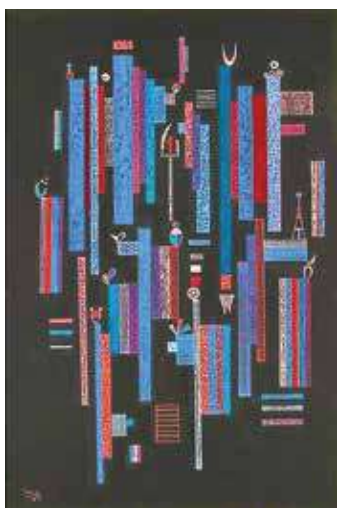
nelle collezioni dell'Art Institute di Chicago, *Danseuse + mer = Bouquet de fleurs* allora in collezione Rothschild e datata 1912, alcuni importanti esiti delle *Compenetrazioni iridescenti* e delle *Velocità d'automobile* di Balla. L'accostamento dei due autori è un omaggio ai maestri ai quali Dorazio riconosce grandi meriti nel promuovere la poetica della simultaneità e nel dare risalto al rapporto tra colore e luce, da cui deriva la possibilità di tradurre certi aspetti del futurismo in direzione astratta, come avrà modo di sottolineare anche in seguito.³ A confermare il ruolo di Dorazio in quella mostra – nel catalogo sono riportati uno scritto di Jacques Maritain su Severini e stralci riferiti in modo specifico a Balla tratti dal testo di Lionello Venturi sulla storia della pittura italiana edito da Skira nel 1952 – è la lunga recensione che egli scrive per la prestigiosa rivista "Art News".⁴ Nell'articolo, oltre a tracciare un quadro storico e critico del futurismo e dei suoi protagonisti, la sua attenzione va specificamente alle opere dei due autori, di cui apprezza particolarmente alcune caratteristiche. In merito a Balla, nel considerare le *Compenetrazioni iridescenti* come esemplari di una liberazione dal problema del soggetto, e nel guardare all'intreccio di forma e colore, Dorazio fa riferimento a sentimenti cui si ispira l'opera di Balla come "incanto" e "pessimismo e ottimismo",⁵ quest'ultimo all'origine delle riflessioni da cui scaturirà la particolare sintesi svolta in *Ottimismo-pessimismo (a Giacomo Balla)* del 1966 [cat. 4.a], quadro da lui realizzato su questo tema. Nella grande tela *Pessimismo e ottimismo* eseguita dal maestro futurista nel 1923, ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente n. 7*, 1912.
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

Ottimismo-pessimismo (a Giacomo Balla), 1966
cat. 4.a





Wassily Kandinsky, *Jeu des verticales*, 1939. Didrichsen Art Museum, Helsinki. Opera riprodotta in copertina della monografia di Will Grohmann dedicata all'artista russo, New York, 1958.

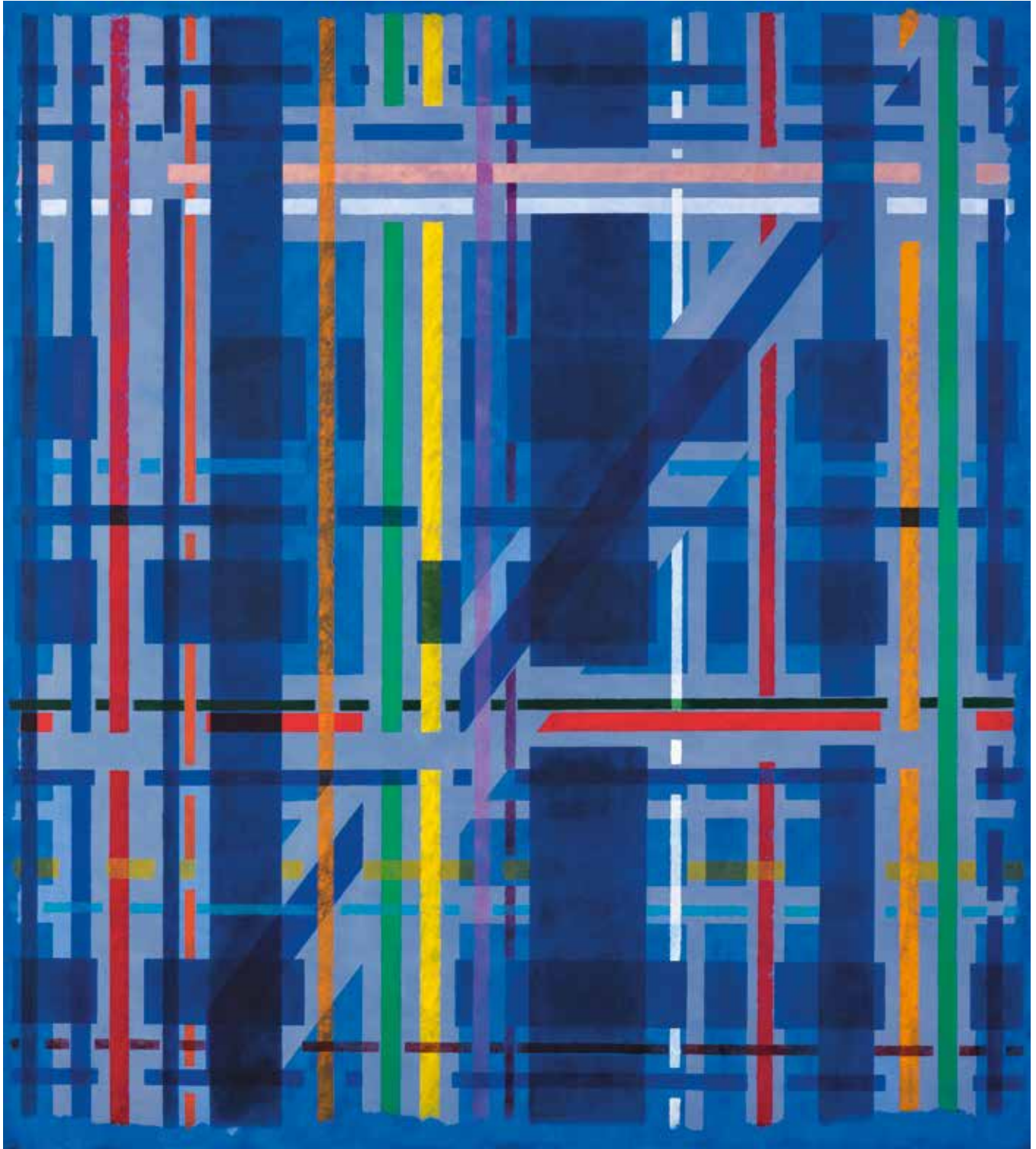


Alberto Magnelli, *Mesures illimitées n. 1*, 1951. Collezione privata.

di Roma, due atmosfere di forme si contrappongono, una scattante e pungente, improntata alle tonalità del grigio e del nero, l'altra morbida e lieve, giocata su variazioni di azzurro e blu su campo bianco. Tra le note ad alcuni suoi dipinti Dorazio ricorda come in esso "si sottolinea il conflitto tra le forze oscure del male e quelle luminose del bene, come mi aveva spiegato Balla mostrandomi il suo quadro",⁶ cercando però di ricondurre il confronto su motivi formali più che etici: "Le strisce si sdoppiano in un tono chiaro e uno più cupo, in un valore più sonoro e uno più sordo, in luce e ombra".⁷ Come ricorda Dorazio stesso, *Ottimismo-pessimismo (a Giacomo Balla)* è il risultato dell'impegno scaturito dall'invito alla Biennale di Venezia⁸ e diviene uno degli esiti più significativi per cogliere l'importanza che per lui assume la sala personale, punto di

convergenza delle molteplici direzioni in cui si muove la sua ricerca in quegli anni; lo testimonia peraltro la storia espositiva del dipinto, presente in tutte le più importanti mostre personali da allora in poi.⁹ A esso, per molteplici motivi, si affianca *Tranart (a Gino Severini)* pure del 1966 [cat. 4.b], in cui si intrecciano altre ragioni costruttive che uniscono rimandi alla storia dell'arte astratta e al confronto con il presente. Qui geometria e colore rimandano alla lezione di autori come Kandinsky e Magnelli, che negli anni trenta-quaranta operavano su liriche geometrie, anche se il rapporto più diretto è quello con il Mondrian del periodo newyorchese. Lo richiama Maurizio Fagiolo dell'Arco segnalando le similitudini di quella che può apparire un'analogia ripresa dello "sfaccettamento infinito delle luci dei grattacieli" e del "panorama impazzito

Tranart (a Gino Severini), 1966
cat. 4.b



della metropoli”, accennando anche alla possibilità di leggerci, in termini formali, una conciliazione fra l’uso di linee perpendicolari e oblique da parte dello stesso Mondrian e di Theo van Doesburg.¹⁰ Accanto a questi riferimenti possono essere rievocati da Dorazio altri fattori che contribuiscono alla elaborazione di una rilettura di quelle proposte dell’astrattismo in cui la geometria assume un valore espressivo. Proprio a Kandinsky e a Magnelli Dorazio si era ispirato direttamente nelle sue realizzazioni intorno al 1950, nell’intervallo in cui uscivano i due numeri della rivista “Forma”, il secondo dei quali interamente dedicato appunto a Kandinsky. Le sue composizioni liriche di allora, in cui accenni aneddotici si potevano ancora rinvenire, sono ora decisamente passate al vaglio di una nuova conformazione, dove le memorie delle geometrizzazioni delle fasi precedenti sono assorbite in una rilettura che si avvale di una nuova sintesi. Da qui la peculiarità di un quadro in cui Dorazio attribuisce un valore particolare, notturno e misterioso, al blu di fondo, che diventa il tono dominante, caratterizzato anche da una frastagliatura lungo tutti i bordi, quasi per inquadrare, lasciandolo respirare, l’articolato e dilatato reticolo geometrico disposto su più livelli. Vi si può cogliere, infatti, un gioco di sovrapposizioni, dai blu su blu mossi da un disegno che unisce diagonali e ortogonali, e che restano come a mezz’aria, rispetto al più imponente peso attribuito agli elementi scuri, di diversa ampiezza e con una disposizione strettamente ortogonale, posti in primo piano. La struttura compositiva risulta alleggerita dagli accenti luminosi scelti a definire altri momenti della complessa

immagine, che non trova immediate affinità con altri lavori di Dorazio. Più che in altri casi egli qui si avvale di una impostazione geometricamente articolata, che sembra presupporre un disegno, almeno mentale, in cui riconoscere l’idea di partenza. Potrebbe ascriversi alla tradizione concretista, che fa della concezione matematico-geometrica la sua prima origine, anche se la traccia di un’autonoma configurazione Dorazio la attribuisce alla nota cromatica dominante, quel blu-azzurro che conferisce visionarietà a un’immagine onirica, più che notturna. Nemmeno in questo caso però Dorazio rinnega il principio secondo il quale l’impianto pittorico non è diretta applicazione di un progetto o di un disegno prestabilito, ma scaturisce dalla sua stessa evoluzione, in cui entrano in gioco diverse ragioni, a partire dal formato, per passare

all’organizzazione dello spazio e all’uso dei colori, che potrebbero definirsi in corso d’opera.¹¹

Il caso di *Tranart (a Gino Severini)* è in questo senso più emblematico di altri, proprio perché il dipinto, realizzato in un formato tendente al quadrato, assume una struttura quasi tetragona nel rigore e nello stesso tempo nella mobilità delle colonne verticali su cui si innestano le variazioni interne. Eseguito nel pieno degli anni sessanta, esso si rivela affine al modo di agire di artisti delle generazioni precedenti, ma con tecniche, modi e idee adeguati alla nuova stagione. Rispetto alle proposte dell’astrattismo delle origini, con il loro carattere propositivo e inventivo, risente del clima in cui una consapevolezza del livello di elaborazione critica dei valori formali compiuto all’interno della pittura le attribuisce un valore di “secondo



Len Lye, frame dal film *Colour Flight*, 1938, 4 minuti.



Rudi Stern e Jackie Cassen alla presentazione di diapositive psichedeliche con colori chiari, luminosi e gel, Millbrook (New York), 1966. Evento documentato nell’articolo *Psychedelic Art* in “Life”, New York, 9 settembre 1966, fotografie di Yale Joel.

grado”, in cui l’opera viene presa in esame non solo per il suo significato visivo, ma anche per il suo modo di affermare, nelle grandi dimensioni, la pittura come luogo dell’azione e spazio dell’immaginazione, nei confronti e in contrasto con modalità più oggettuali e concettuali. Può valere, per questo, a rinnovare il carattere dell’astrazione come spazio differente il ricorso a un altro genere di astrazione. Ciò si colloca oltre il rapporto diretto con le posizioni legate al discorso specificamente critico-artistico, dove la pittura di Dorazio può in questo momento intrattenere relazioni con i caratteri avanzati di un genere di astrazione pittorica o “post-pittorica”, come la definisce Clement Greenberg. La formula *Post-Painterly Abstraction* fu infatti coniata dal critico americano in occasione dell’esposizione al County Museum of Art di Los Angeles da lui organizzata nel 1964, imperniata sugli sviluppi nell’arte americana di una pittura che esce dai toni dell’espressionismo astratto per conquistare, attraverso il ricorso all’“apertura” e alla “chiarezza”, gli strumenti e le forme di una nuova vitalità al fare pittura. Il rimando è al modo in cui i campi di colore, le semplificazioni essenziali, le sagomature stesse della superficie pittorica cominciavano a fare della pittura un oggetto di riflessione sulla natura del dipingere.

Addirittura, seguendo una traccia indotta dall’artista, potrebbero averlo interessato le definizioni sul ruolo della pittura aniconica nelle teorie sulla psichedelia quale area di connessione fra libertà espressiva, interesse per le nuove tecnologie e uso di sostanze come l’LSD. Non che Dorazio abbracci le teorie e le pratiche di un’arte “psichedelica”, con

i suoi contorni fantastico-decorativi, ma il titolo attribuito a quest’opera, *Tranart*, deriva da quell’ambito. A due anni dalla pubblicazione del volume sull’*Esperienza psichedelica* realizzato in collaborazione con Ralph Metzner, un articolo di Timothy Leary, lo psicologo interessato a studiare l’effetto del ricorso alle sostanze allucinogene per sollecitare l’estensione delle capacità dell’immaginazione, pubblicato su una rivista scientifica, prende in esame, tra le possibilità dei linguaggi artistici di stabilire una relazione con le energie creative ritenute in grado di “trascendere” la condizione fisica e psichica, proprio quella che definisce “transcendental art” o “tranart”. Con questa definizione egli attribuisce un ruolo a quella creatività che si spinge oltre le forme dell’arte “riproduttiva” e di quella “visionaria”, nella quale inserisce l’arte del fantastico e surrealista per la sua capacità di andare oltre l’immagine e al di fuori della ripresa di simboli. La “tranart”, di cui l’arte non figurativa è considerata una tappa che contribuisce a travalicare i limiti del visivo, introduce in questo modo a un contatto diretto con le energie vitali interiori o superiori nella sua lettura.¹² Accanto al rimando alle teorie concernenti la psichedelia, che toccano aspetti dell’arte sperimentale in area pop come di altre forme estetiche tra musica, cinema e grafica – nel marzo 1966 esordisce a Los Angeles l’*Exploding Plastic Inevitable*, lo show-performance dei Velvet Underground di Lou Reed, John Cale e Nico sotto la regia di Andy Warhol, che ne fa uno spettacolo di nuovo genere, dove le luci e le proiezioni creano un effetto straniante e allucinogeno, e nel corso di quell’anno a Millbrook, nella residenza di Timothy Leary, avvengono altre sperimentazioni



Waiting for Mourlot, 1967.
Collezione privata. Dipinto esposto nella personale alla Haus am Waldsee, Berlino, 1969.

di “psychedelic art” documentate in un servizio sulla rivista “Life” del 9 settembre 1966 – le forme dell’astrazione di Dorazio, attraverso la valorizzazione assoluta di un rapporto colore-luce che si fa motivo centrale, si inseriscono in tale contesto storico. Anche le elaborazioni di cinematografia astratta, come quelle di Len Lye, al quale è dedicata una mostra dall’Albright-Knox Art Gallery di Buffalo nel 1965, di Oskar Fischinger o di Hans Richter, trovano allora motivi di nuova attualità. A suo modo Dorazio, in dipinti del 1967 come *Waiting for Mourlot*, richiamerà in certo senso le strisce di colore-spazio che proprio Richter nei suoi filmati aveva praticato, come processi temporali di pittura in movimento. Al di là di tali considerazioni, che possono allontanare dal centro dell’attenzione



Giacomo Balla, *Bandiere all'Altare della Patria*, 1915. Collezione privata, già proprietà Benedetta Marinetti, Roma. Riprodotto da Dorazio in *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1955, come "Dimostrazione interventista a Piazza Venezia, 1914".

riguardante *Tranart* (a Gino Severini), il riferimento al maestro futurista per questo quadro, oltre a scaturire dal desiderio di rendere omaggio all'artista con cui ha condiviso considerazioni sul grado di internazionalizzazione dell'arte italiana e sui temi riguardanti il posizionamento delle ricerche delle avanguardie storiche e gli esiti del secondo dopoguerra,¹³ si potrebbero rintracciare affinità con le opere dedicate da Severini alla metropolitana di Parigi e agli itinerari attraverso la città, nel richiamare l'assonanza con la struttura urbana, che da Mondrian potrebbe ritornare per questa via a Dorazio. Va comunque ricordato che appoggiarsi alla titolazione scelta da Dorazio è esercizio aggiuntivo e non sostanziale. Il suo linguaggio pittorico è infatti sempre orientato a valorizzare l'aspetto formale, che ne costituisce il carattere essenziale.

In preparazione della XXXIII Biennale di Venezia l'artista elabora un altro dipinto, che poi non esporrà, contenente un "omaggio a Giacomo Balla" di altro genere. Oltre al riferimento alle linee andamentali che ricorrono negli studi del pittore futurista sulla velocità, in *Din don* (omaggio a Giacomo Balla n. 2) anch'esso del 1966 [cat. 4.c], un ulteriore punto di contatto con il linguaggio del maestro è ravvisabile nella relazione tra luce e suono, già sperimentata da quest'ultimo nel concepire la scenografia "attiva" per *Feu d'artifice* di Stravinskij.

Le suggestioni derivanti da elaborazioni che univano la sensazione visiva con la qualificazione descrittiva o connotativa di un tema o di un luogo potevano avere già sollecitato in precedenza associazioni fra memorie balliane e il linguaggio di Dorazio, come dimostrano le affinità fra il quadro di Balla *Bandiere all'Altare della Patria*, che nel volume *La fantasia dell'arte nella vita moderna* è riprodotto nella stessa pagina in cui figura *Il treno* del 1916 di Severini, e una delle opere di maggior impegno eseguite da Dorazio nei primi anni cinquanta, *Grande sintesi*, esposta nella mostra *Arte astratta e concreta in*



Grande sintesi, 1950. Collezione privata. Opera esposta nella mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1951.

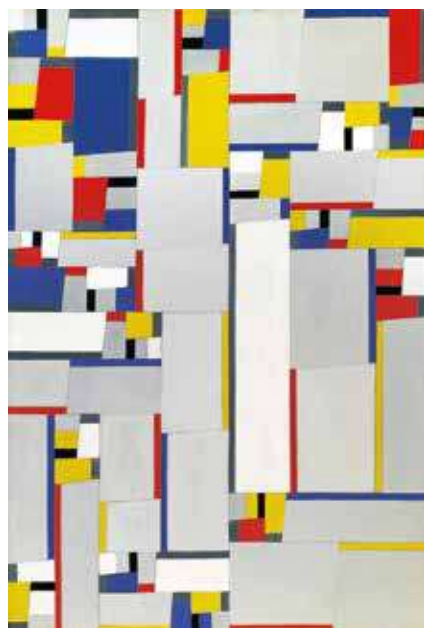
Din don (omaggio a Giacomo Balla n. 2), 1966
cat. 4.c



Italia del 1951, che vede Dorazio, con Perilli e Guerrini, come componenti de L'Age d'Or, tra i promotori. Qui, all'interno di una frammentazione della forma-colore che deriva da una meditazione su alcune derivazioni del divisionismo futurista, l'emergenza centrale di un corpo architettonico astratto può essere considerata un implicito "omaggio a Balla".

Ora, in *Din don (omaggio a Giacomo Balla n. 2)*, i colori sono sviluppati come linee curve e fluide, di diversa consistenza, secondo un andamento sinuoso in grado di conferire un ritmo unitario all'immagine. L'accostamento delle fasce cromatiche, che nella parte superiore si sovrappongono in alcuni passaggi, crea un senso di libera espansione che fa pensare alla trasmissione delle onde sonore, oltre che a un esercizio sullo spettro cromatico. Esposto una prima volta nell'antologica parigina del 1979, figura nella personale a Trissino nel 1981 e, due anni dopo, nella vasta esposizione a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nel catalogo di questa mostra è sottolineato che si tratta del "primo quadro dipinto liberamente, seguendo una linea curva che ne genera altre, come il movimento delle onde; di qui il titolo che ricorda il suono".¹⁴

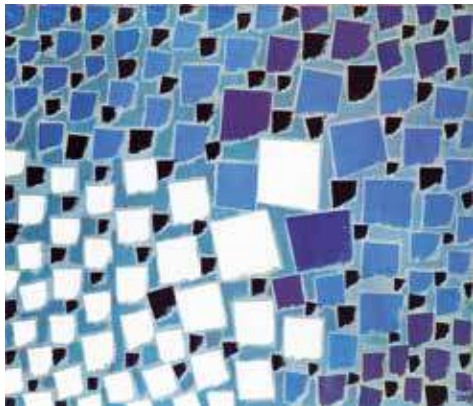
Il quarto dipinto di questa sezione, *Kasimiro grande* del 1967 [cat. 4.d], contiene ulteriori elementi di interesse per interpretare il significato degli "omaggi" che Dorazio dedica ad autori dei quali intende ricordare la presenza nella sua pittura, che si allargano dal suprematismo al neoplasticismo, attraverso rimandi alla pittura "relazionale" applicata da Fritz Glarner. Il quadro, accanto ad altri di quello stesso momento (*Kasimiro colori*, *Kasimiro*



Fritz Glarner, *Relational Painting #93*, 1962.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo,
dono The Seymour H. Knox Foundation.

Kasimiro grande, 1967
cat. 4.d





Bene Kasimiro II (Gruppi minori e maggiori), 1954. Museo del Novecento, Milano.

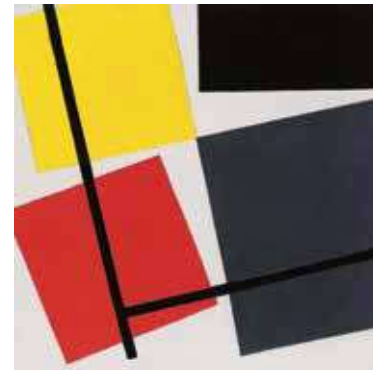
medio e due *Déjeuner dans l'air*), fa parte di un nucleo di lavori dalla particolare configurazione, dove protagonista è la forma quadrangolare, come elemento-base di elaborazioni in cui esso rinnega la sua qualità statica.

Diversamente da Josef Albers, che nei suoi *Omaggi al quadrato* agisce su aspetti percettivi e grammaticali, Dorazio riprende questo motivo per creare dislocazioni in cui i riquadri accostati di gamme diverse, dove predominano i rossi, gli arancioni e i gialli, giocano sul diverso formato e sulla rottura di un equilibrio assiale. Come voleva il retaggio del neoplasticismo, sviluppato a suo modo da un autore come Fritz Glarner, che Dorazio ha frequentato assiduamente a New York,¹⁵ la riduzione del ritmo compositivo all'ortogonalità degli incroci di piani di colore e linee di congiunzione e divisione non doveva condurre alla rigidità, ma essere indice di movimento. Abolendo, anche in quanto mai adottate come modulo operativo proprio, le linee che definiscono i diversi corpi plastici, e fondando il proprio linguaggio su tinte pure, Dorazio genera una soluzione in

cui i singoli elementi vivono, respirano, paiono muoversi, alla maniera dei corpi geometrici della novella *Flatland* di Edwin A. Abbott, grazie agli spazi vuoti che li circondano e alle dimensioni tutte diverse che li pongono in relazione fra loro.

A Malevič Dorazio si era già rivolto a metà degli anni cinquanta in una breve serie di dipinti in cui il quadrato aveva il ruolo di protagonista, in composizioni lontane sia dal rigore di certe geometrizzazioni concretiste, sia dalla qualificazione spiritualista del suprematismo del maestro russo. In quei lavori, come *Bene Kasimiro I* e *Bene Kasimiro II*, il recupero di una forma geometrica ripetuta e moltiplicata si univa a una certa ironia, che diventava parte del modo di operare di Dorazio. Nello stesso tempo essi dimostravano un modo di ritornare all'alfabeto dell'arte astratta, dove le diverse configurazioni del rapporto tra quadrato e spazio producevano variazioni sul tema della semplificazione riduttiva della forma in più articolate proposte di movimento, dal suprematismo di Malevič al neoplasticismo di Mondrian e Van Doesburg.

Nei dipinti elaborati tra il 1966 e il 1967, che costituiscono il filo conduttore di queste "riletture", riportati alla essenzialità di un'azione sulla forma-colore, nel doppio senso della più radicale bidimensionalità del quadrato, al quale l'artista attribuisce la proprietà di un instabile equilibrio, e del sovrapporsi di fasce di colore in grado di sintetizzare il movimento interno della luce, Dorazio dimostra in effetti quali siano per lui gli ingredienti di una tradizione del linguaggio delle forme configurato dai maestri del futurismo e dell'astrattismo che concorrono a questa stagione di felice invenzione creativa.



Theo van Doesburg, *Simultaneous Counter-Composition*, 1929-1930. The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection.



Kazimir Malevič, *Suprematist Composition*, 1916. Stedelijk Museum, Amsterdam.

