

Galleria del Milione
Via Bigli 21
20121 Milano, Italia

15 maggio
15 giugno
1975

Piero Dorazio

Antologica

Piero Dorazio / Mostra Antologica 1946/1975

STUDIO CRITICO
di Marisa Volpi Orlandini

Da quando Roger De Piles nel 1673 difendeva il ruolo del colore nella pittura contro quello dato dai classicisti al disegno e alla composizione, sono trascorsi più di tre secoli, lo stesso tratto di storia che li divideva dalla data che essi consideravano orientativamente significativa per la Rinascita della pittura. De Piles osservava che se la tradizione aveva collaudato le norme della composizione « le Coloris n'a point encore de règles bien connus, et que l'expérience qu'on y fais, étant quasi toujours différente, à cause des différentes sujets que l'on traite, n'a pû encore en établir de bien précises ». E si proponeva, con opera critica illuminata, di valorizzare un percorso aperto dai veneti e dai fiamminghi verso quello che sarebbe stato un approdo di salvezza per la pittura sempre più compromessa dall'accademia.

Da allora il tema del colore attraverso una lunga vicenda di corteggiamenti e ripulse ha acquisito non solo una ricchezza di approfondimenti tecnici, ma è divenuto protagonista della storia dell'arte moderna. Da Delacroix a Monet, l'attenzione scientifica verso gli effetti ottici della pittura, le leggi dei colori fondamentali, dei complementari e dei loro rapporti è andata di pari passo con il progressivo accantonamento dell'idea del quadro come composizione in sé conclusa.

A questo punto potremmo idealmente, inserire il problema della pittura contemporanea che è quello focalizzato con intensità paradossale da Cézanne: comporre con il colore. Mentre Cézanne era teso nello sforzo di arginare l'occhio implacabilmente analitico e fisico degli impressionisti sognando un universo composto di sfaccettati cristalli, Seurat tentava l'emersione della forma dal pullulare infinitesimale dei punti di colore puro, quasi frutto di spontanea magia nell'aggregarsi e nel rarefarsi della luce e dell'ombra.

Era chiaro che l'eredità linguistica lasciata a un

pittore moderno faceva perno, ripeto, su questo problema: come comporre col colore. A tale problema si erano dedicati nel XIX secolo anche con l'analisi teorica Delacroix, Charles Blanc, Fénéon, Signac.

È vero che sulla via dell'astrazione una quantità di temi furono criticamente messi a fuoco dai cubisti, dai futuristi, da Mondrian, da Malevic: come il rapporto tra mimesi e composizione, quello tra oggetto e quadro, quello tra forma e immagine, ma Dorazio si collega praticamente con la concentrazione prestata soprattutto dalla tradizione francese, ma anche da quella italiana — basti citare Severini e Balla — alla questione del colore che compone, della trama del dipinto che diventa luce, della luce che disegna o cancella il mondo.

Da anni sono interessata all'opera di Piero Dorazio e, se mi chiedo oggi le ragioni, esse sono soprattutto di affinità: da un lato il senso della qualità recuperato attraverso un'attenta lettura moderna della tradizione, e dall'altro il fastidio profondo per l'angusto provincialismo della cultura italiana che lo ha spinto a volgersi verso zone più vitali, particolarmente la Francia e, per certi aspetti, gli Stati Uniti.

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

Ed è un fatto che costituisce subito una caratterizzazione di tipo critico nel lavoro dell'artista: vuol dire privilegiare l'elemento coscienziale e per così dire oggettivo del linguaggio, rispetto alle forze dell'inconscio e ai valori soggettivi, esistenziali dell'espressione.

D'altra parte ho sempre creduto che la storia del-

l'arte sia opera di rilettura continua e paziente, per la quale l'artista contemporaneo fornisce allo storico stimoli essenziali sul piano creativo. Perciò posso dire che Dorazio ha costituito come pochi altri per il mio lavoro di studiosa un punto di riferimento, una segnalazione precisa di percorsi. Questo senso vivo della continuità storica delle forme appartiene tipicamente alla cultura occidentale, anche quando le fratture sembrano radicali si riesce sempre a cogliere il gioco di rispecchiamenti tra passato e presente, che è uno degli aspetti perspicui della nostra arte e della nostra intelligenza dell'arte.

In un'epoca come questa in cui uno straordinario patrimonio artistico viene dilapidato in ogni modo, conservarne il senso, oltre che materialmente gli oggetti, mi sembra essenziale: Poussin ritrovava Raffaello e attraverso Raffaello il mondo antico, Cézanne ritrovava Poussin, Seurat ritrovava anche lui Poussin e attraverso la fermezza di quelle immagini, Piero della Francesca, Dorazio ritrova Seurat e attraverso Seurat, Poussin e Raffaello. Tale continuo travaso linguistico, meditato attraverso una esperienza profondamente individuale, garantisce una continuità che vuol dire qualità, la cui sostanza è nella selezione degli elementi vitali che ogni tecnica particolare, collegata ad un tempo storico, mette a fuoco limpidamente. E nell'ambito di una tradizione che orchestrerà le norme e le ragioni del colore con tanta ricchezza di risultati, Dorazio potrebbe far suo il giudizio di Signac: « Il soggetto pittoresco, come fattore di emozione, non agisce che su quelli che sono incapaci di emozione pittorica ». Ricordando ciò che scrisse il pittore neo-impressionista secondo cui il soggetto pittoresco è letteratura, storia, sentimentalismo, moda, mentre il soggetto pittorico è concezione estetica, mezzi tecnici, forme eterne dell'espressione continuamente metamorfosate nel tempo, ciò che lo portava a concludere: « Pour le peintre, seul importe le sujet pictural: c'est par lui qu'il exprime sa volonté d'art... plus un artiste

avance dans sa carrière, plus il est maître de son métier, et plus il comprend la nécessité de répudier le pittoresque, de le sacrifier au pictural ».

Certo la tecnica prospettica non offre più scoperte oltre il XVI secolo, come la tecnica della divisione dei toni secondo le regole della complementarietà e dei valori primari non ha lo stesso significato oggi per comprendere il tipo di struttura percettiva proposto da Dorazio. L'uso del colore fatto da Monet da un lato, da Seurat dall'altro, non è lo stesso di Dorazio, tuttavia le fonti della cultura del colore circolano nella formazione e nelle operazioni di questo artista con la puntualità critica che ne fanno appunto un tipico pittore europeo.

L'affollarsi quasi ossessivo di memorie che intengono la sua storia individuale con la storia e i personaggi di un'epoca: 1945-1975, danno il senso di come questa volontà di coscienza critica sia esclusiva, puritana, rigida nella sua fede laica e illuminista. Quando Dorazio racconta il suo primo incontro con Severini, 1946, l'incontro con Magnelli, il suo primo incontro con Balla, 1949-50, l'amicizia con Venturi di cui seguì le lezioni sui pittori pre-cimabueschi e su Cézanne, l'incontro con Ripellino che informava i giovani romani su Malevic e sul Costruttivismo, l'incontro con Nina Kandinsky, le prime riproduzioni impressioniste viste in una mostra didattica alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, e così via, manifesta un ardore e un puntiglio che rendono i suoi racconti affascinanti quanto commoventi.

I suoi itinerari giovanili sono costellati di questa aggressiva volontà di trasfigurare goethianamente gli episodi della sua esperienza in un unico significato: l'educazione di un artista. E tale significato sta a demolire tra l'altro l'idea banalmente romantica secondo cui colui che crea un linguaggio non ha bisogno della cultura o della conoscenza e opererebbe quasi medianicamente senza consapevolezza critica dei caratteri storici della forma.

Occorre inoltre tener presente quanto l'arretez-

za provinciale dell'ambiente italiano, particolarmente quello romano, dovesse stimolare l'ansia di un giovane ad uscire dalle secche dell'arcaismo del Novecento, del tardo espressionismo della Scuola Romana, ma soprattutto dall'asfittico autarchismo fascista che aveva mancato per vent'anni ogni informazione sulla grande pittura europea. È in questo quadro appunto che prendono significato nel '46-'50 gli incontri con Venturi, Severini, Prampolini, è in questo quadro ancora che, dinanzi alle remore politiche dello zdanovismo, Dorazio con Accardi, Attardi, Consagra, Guerrini, Perilli, Sanfilippo e Turcato, riaffermano nel Manifesto del Formalismo la necessità di una ripresa di un libero contatto con l'arte moderna europea. Ho avuto occasione di vedere un quadro metafisico del giovanissimo Dorazio (forse sedicenne): ovviamente De Chirico è imitato con ingenuità e l'episodio non costituisce di per sé qualcosa di significativo. Ma mi è venuto spontaneo riflettere ulteriormente sul fatto che tale esperienza rimane totalmente sporadica, e costituisce così solo l'indice di una decisione profondamente orientata al contrario verso una pittura retinica.

Lionello Venturi arrivato in Italia dall'esilio rappresentava, oltre all'aggiornamento internazionale, un pensiero estetico che da Croce a Roger Fry, a Focillon, applicava anche nell'arte una lettura di tipo linguistico e che nel caso specifico identificava i significati con quelli che erano gli strumenti propri all'arte della pittura: spazio, linea, forma, colore. D'altra parte la metafisica costituiva un fatto isolato, ma i suoi riflessi immobilistici colpivano variamente anche il monumentalismo siriano, il tonalismo di Morandi e rappresentavano quindi per i giovani qualcosa che si opponeva al loro bisogno, diremo, di acculturazione europea. È a questo punto che Dorazio poco più che ventenne realizza a Parigi i primi quadri dove la linea colorata è portatrice di una tensione e, relazionandosi con il fondo dipinto a taches regolari, anche se variate, crea contrappunti pittorici che

sembrano convogliare le prime esperienze futuriste e le prime esperienze astratte. « Petit poème socialiste », 1948, « Soprattutto incanto », 1950, sono gli esempi più noti di un lavoro che oscilla tra Magnelli e Kandinsky, tra il Futurismo e Klee. L'istinto di Dorazio sembra condurlo quasi a colpo sicuro a scegliere rapidamente che cosa guardare, come allontanare le deviazioni di uno pseudo moralismo politico, come evitare cioè esperienze che non rispondano alla fantasia pittorica già lucida dentro di lui, che lo avrebbe condotto assai presto, appena trentenne, alla strutturazione di un suo segno personale, riccamente articolato e adatto a sorreggere per anni uno spirito sperimentatore e un occhio innamorato della luce.

Tra il '49 e il '51, vengono bruciate le tappe per così dire più imitative della sua storia di pittore e sono del periodo tra il '51 e il '54 quei rilievi di legno dipinti di bianco che, a mio avviso, costituiscono una interessantissima fase della sua esplorazione spaziale. Se osserviamo i quadri di quegli anni, le linee curve, i blocchi di forme plastiche, gli *assemblages* di strutture, contrapposti alla spazialità incerta dei fondi dipinti sensibilmente, emerge l'interesse di Dorazio da una parte per il secondo futurismo e dall'altra per l'opera di Kandinsky. Ma il risultato evidentemente non lo soddisfa: avverte una certa inerzia della sperimentazione di questi contrappunti plastici in superficie. Di qui i rilievi che, dal '51 al '54, si propongono di strumentare gli effetti di punti e di linee aggettanti, o qualche volta graffiati, sulla superficie. Egli arriva a dipingere la sommità dei punti-bastoncini, oltre a dipingere lentamente il fondo bianco su bianco, o qualche volta ad incidere la superficie con segni, anfrattuosità, quasi modellandola e ne studia gli effetti di ombre a luce radente. Compie cioè degli itinerari kandinskyani da « Punto, linea e superficie » con accuratezza da cartografo (non dimentichiamo che in quegli anni era stato iscritto e aveva studiato alla Facoltà di Architettura).

Che si tratti di un problema di spazio e di luce lo dimostrano anche le « Sospensioni » in cui nelle lastre di plexiglas trasparenti vengono ricavati elementi bianchi corposi che mobilitano lo spazio in direzioni multiple, creando ritmi, addensamenti e rarefazioni luminose. Le graffiature interne delle superfici contribuiscono a dare effetti di luce e di profondità. Siamo nel '54, lo stesso anno di « I giardini di Pogo », di « Lezione di chimica », di « Bene Kasimiro », di « Vittorie assolute », quadri gli ultimi, che costituiscono la chiave per capire tutto il resto: la mobilitazione dello spazio attraverso la multidirezionalità, il senso di una forma che smarginandosi e riducendosi si dissolve sempre più e che al posto di se stessa lascia un ritmo. L'effetto di un quadro come « Paradiso per Monnalisa » non è diverso da quello di « Sospensione colorata ». È il pullulare del frammento di luce-colore che arriverà a costituirsi, dopo una fase più liricamente pittoricistica « Amore chiama colore », 1955, « Contro Silvia », 1956, in una struttura tissulare prima rigida, « Turrus eburnea », 1957, poi elastica e vitale come « La più bella super-nova », « La tela di V », « Georgicon » del 1958.

È a questo punto che Dorazio finisce in qualche modo il suo apprendistato avendo individuato la sua identificazione come pittore. Il giudizio non appaia azzardato: infatti, se è vero che la sua è una natura sperimentatrice e mai chiusa in formule precostituite, occorre dire che viene identificato il settore di sperimentazione. Egli appare interessato soprattutto alla superficie dipinta come campo di riflessione tecnica ed intellettuale sulla qualità della luce. Elemento questo che lo differenzia dall'arbitrio di un certo sensibilismo pittorico che caratterizza molti altri pittori francesi e italiani della generazione a lui precedente.

È anche l'elemento che gli permette di affrontare d'ora in avanti le pressioni di tendenze artistiche diverse esaltate da più o meno giustificate mode del gusto e della cultura: dall'informale all'action-

painting, dalla pop-art alla optical-art e così via. Dopo aver sperimentato sul tessuto mobile di quadri come « Basalto », 1958, o « Analyse D. S. », 1959, « Jersey rayé smart », 1959, che la superficie può assorbire luce anche da tratti aggruppati di colore emergenti sottilmente, facendo vibrare la luminosità degli strati di pittura a più livelli, Dorazio sembra spingere il colore-luce sulla profondità del quadro tessendo a tratti regolari di pennello gli incidenti e le variazioni.

Non sempre la luce si trova nel fondo, qualche volta sembra battere sulla superficie stendendo un velo mobile e variato sulla struttura tissulare, qualche volta si lascia emergere a ritmi ovulati, « A fleur Saint-Joseph », 1959, qualche volta è una fenditura discreta e regolare, qualche volta è serpeggiante e irregolare, qualche volta ancora sono punti che traspaiono qua e là come dal bosco degli impressionisti (« In case of happiness », 1959, « Minus one », 1959, « Mappa del vuoto », 1959-1960).

Il segno di Dorazio inizia la sua storia: a forza di interrogazione acuta e di concentrazione ostinata, il pittore lascia alle sue spalle l'inessenziale e febbrilmente scopre in pochi anni — starei per dire in pochi mesi data la « precipitazione » di tanti fattori avvenuta nel 1958, anche se preparata da più di un decennio di esperienze — la vibrazione del campo pittorico come suo specifico ambito di esperienza.

E non era facile: l'astrattismo lirico e l'astrattismo geometrico, avevano una storia di decenni, ma quel particolare modo di identificare il dipingere con il processo di dipingere, senza tuttavia caricarlo di accenti gestuali espressivi, propri negli anni cinquanta della conflazione dell'informale, è stata una peculiarità di Dorazio. Oggi si riscoprono valori nei procedimenti, nel richiamare l'attenzione sulle tecniche, allora era propria una esperienza unica nella sua concentrata precisione. Dorazio lascia il margine del quadro scoperto perché vi si possano scorgere i tempi e i modi dei

suoi interventi sulla tela: si capisce come nasca quella fitta rete di stratificazioni, ora tendenti al monocromo con l'insistenza su un colore dominante e l'uso di sovrapposizioni di stesure ancora umide e mescolantesi (« Qualités Jaunes », 1960, « Invece di Londra », 1960), ora tendenti a costituirsi in un tessuto ad arnie regolari, la cui luminosità lascia trasparire fondi oscuri, o viceversa.

Il gioco dell'immagine ritmica propone una serie di combinazioni libere-regolate il cui scopo sembra essere, come dicevo all'inizio, portare il colore-luce a comporre un'idea di spazio ordinato e vibrante. Margini sfrangiati, linee bianche che sembrano sfilature del tessuto pittorico lasciano leggere con nettezza la complessità dei processi di fattura.

Il quadro di Dorazio ha ben presto i caratteri dell'oggetto-fattura di cui parlava Sklovskij a proposito della poesia di Chlebnikov, l'oggetto che propone all'attenzione nelle sue maglie regolari, l'irregolarità e la ricchezza del processo creativo dei segni nel loro comporsi.

Strisce verticali, orizzontali, diagonali, vengono condotte a mano libera intrecciando rapporti di colore diverso secondo un'idea chiave. Direi che è rovesciata la formula dei *pointillistes*: essi componevano col punto ottenendo un disegno finale, Dorazio disegna fin dall'inizio una struttura con il colore ma lascia all'esecuzione un largo margine di libertà.

Descrivere tutti gli esiti diversi di tale procedimento sarebbe compito troppo vasto e dispersivo, ma è cosa importante che lo spettatore compia tutti gli itinerari ponendo in parallelo i vari episodi, confrontando la rigidità dell'uno con la morbidezza di un altro, il comparire di ombre regolari, l'emergere di un soffuso effetto luminoso, l'ovattata dolcezza di un monocromo, la puntuale ossessività di un retino, la maglia stretta, la maglia che si allarga, l'effetto brillante, l'effetto solenne, e così via.

In realtà l'artista riporta il dipingere ad una dimensione sociale significativa per tutti: quella mai superata di un ispirato e addestrato artigiano. Egli ci fa capire quanto l'eleganza sia frutto di pazienza, quanto la bellezza sia frutto di maestria, quanto l'arte debba soprattutto all'insopprimibile istinto decorativo dell'uomo, alla sua fantasia che si applica lungo tutta la sua storia a sognare e a realizzare spazi e luci secondo ritmi. Dal 1958 al '63, da « Tantalò T. », a « Tic tac rosso » a « Qualités Jaunes », a « Primo viaggio », a « Presente e Passato », a « Panorama Diagonale », la struttura tissulare minuta fa da supporto a variazioni di addensamenti regolari o irregolari, ad effetti timbrici o tonali, a policromie di « fondamentali », o policromie di « complementari », ad effetti monocromi caldi o freddi.

E sono gli anni in cui Dubuffet e Fautrier recuperano il surrealismo e l'*art-brut* nel decadentismo raffinato di un'immagine degradata a segno, sono gli anni in cui la pittura materica ottiene effetti di splendore inusitato nell'opera di Burri, in cui il surrealismo per vie letterarie oltre che pittoriche arriva a vitalizzare negli Stati Uniti la pittura gestuale da Gorky a Pollock.

Sono gli anni in cui Dorazio è invitato negli Stati Uniti a dirigere una sezione artistica dell'Università di Pennsylvania: il contatto con quella cultura, con Motherwell, con De Kooning, con Barnett Newman, con Franz Kline, non modifica per nulla la sua idea del quadro, che rimane nitidamente logica e formale.

Per un giovane poco più che trentenne che non avesse acquisito la forza del suo linguaggio attraverso un'appropriazione sicura di ogni passaggio tematico, era difficile tenere una linea così fortemente differenziata, così oggettivante, così determinante anti-informale, ostile all'enfasi esistenziale ed autobiografica.

Per quel che mi consta in tal senso, e a questo livello, Dorazio costituisce un caso quasi unico e tanta arte *cool* che si rifà oggi ad Agnes Martin,

a Barnett Newman, può ben annoverare tra i precursori l'opera solitaria dell'artista italiano. Il 1963 è per Dorazio un anno di verifica: egli ingrandisce, e quindi in un certo senso irrigidisce, la struttura tessulare isolando momenti particolari di quel pullulare ritmico, la cui profondità sembrava parafrasare fino al 1962 le profondità atmosferiche.

La struttura viene isolata ed esplicitata, e oltre ad evidenziare il procedimento facilitandone la lettura a livello di superficie, caratterizza maggiormente l'aspetto decorativo del quadro. Così abbiamo: « Panorama Diagonale » in cui la trama precisa è alleggerita da una tecnica di stesura che rende i gialli, i bianchi, i rossi e gli azzurri, particolarmente trasparenti e luminosi. Così in « Presente e Passato », come aveva già fatto in « Selezione », non è più solo l'intreccio della trama ad essere sonorizzato rispetto all'intensità pittorica uniforme dei quadri precedenti, ma addirittura dalla trama si sfilano isolate le bande verticali, proponendo rapporti timbrici puri di grande efficacia ottica.

Forse ad ispirare questa nuova confidenza col motivo decorativo è anche un'adesione sempre più spinta agli smaglianti effetti che egli raccoglie qua e là dall'attenta ammirazione per l'artigianato di culture a noi lontane, non per questo meno significative, come le ceramiche orientali, gli ornamenti o le maschere africane dipinte, o le coperte « hopi » e « navajo ».

Così gli anni '64 e '65 sono tutti assorbiti dallo sciogliersi degli allacci costitutivi il suo primitivo tessuto. Dalla quiete contemplativa, anche se vibrante, dei quadri precedenti un dinamismo improvviso di diagonali che si accendono, sempre più spesso puntando sui fondamentali (rosso, blu, giallo) e qualche volta sui complementari (verde, viola, arancio), anima la pittura di Dorazio proponendo motivi e significati che evocano a mio avviso in modo totalmente metamorfizzato, i quadri di Boccioni e di Balla. Sembra che, a contatto

con ricerche apparentemente analoghe di un linealismo fortemente lirico quasi floreale di Morris Louis, Dorazio instauri un dialogo ideale sciordinando disinvoltamente una polimorfica ricchezza di virtuosismi tipicamente europei ad ulteriore riprova di quanto il soggetto pittorico sia diverso dal soggetto pittoresco, di quanto cioè la sollecitazione plastica e visiva sia più importante per lui di ogni allusione naturalistica.

Questo panorama di sbarramenti, di intrecci decorativi, di fasce luminose, di spessori, di spazi che arrivano fino a giochi illusionistici, di combinazioni varie dei colori che fanno lo spettro della luce, apre un nuovo capitolo nella storia della pittura di Dorazio, alla mostra si vedono: « Cercando la Magliana », 1964, « Lungo e alterno », 1965, « Ottimismo-Pessimismo », 1966, « Omaggio a Giacomo Balla », 1966, « Tutto a punta », 1966, « Senza ombre », 1966, « Endless Federico », 1966. Un panorama di avventure pittoriche più *osées* di prove di forme più variate, di intrecci più differenziati in strutture semplificate, tutto sorretto dalla grande abilità ormai acquisita dopo lunga disciplina.

È singolarmente significativo come riprova del suo talento critico e sperimentatore che in questo panorama appaia un quadro come « Durante l'incertezza » del 1965, in cui la tramatura si ricostituisce con i suoi pazienti fili verticali-orizzontali-diagonali, ad andamento rigido, ma tratteggiati a piccoli segni interrotti, che fanno vibrare la luce del dipinto, il cui tono dominante è dato per la prima volta da un fondo colorato su cui la tramatura si situa come una viva trasparenza.

Userà poi fondi colorati in molti altri degli episodi descritti: il bianco, il blu, il rosa, colori neutri, qualche volta la tela grezza che viene a costituire anch'essa colore coinvolta dalla forza dei timbri risuonanti nel « motivo ».

Una volta liberate le strisce dal loro compito di costituire tessuto uniforme, la radiazione della luce contenuta nella profondità degli strati, emer-

ge tutta nell'intreccio di pochi elementi, venuto a dominare con estro inconsueto, quasi uno « statement » provocatorio, quadro per quadro.

D'altra parte fatto questo passo liberatorio, Dorazio è portato inevitabilmente a compierne altri: non solo in « Endless Federico » affronta il tema delle onde che si ripetono e si intrecciano in un motivo astratto di colori timbrici su fondo bianco, ma in un quadro come « Di Maggio », 1967, sperimenta, dopo l'alleggerimento, l'appesantimento della superficie, ottundendola completamente con una serie di bande di colore regolari, verticali, i cui margini si toccano per eliminare ogni effetto di rapporto con il fondo. L'unico movimento, oltre al dinamismo dei colori, è dato da interruzioni alterne delle bande che finiscono e cominciano con tagli di coloritura diversa.

Gli anni 1967 e 1968 sono in tal senso particolarmente sperimentali nell'affrontare per esempio il motivo dei rettangoli su fondo bianco o su fondo di tela grezza « Kasimiro grande », « Waiting for Mourlot », oltre a quello delle strisce che occludono la visione del fondo: sempre lanciando relazioni di colori nuovi, anche se tipici di Dorazio, talvolta cupamente tonali, dopo essersi presentati in altre occasioni stridentemente timbrici. Un fatto nuovo, oltre le variazioni cui abbiamo accennato, caratterizza il 1968: la decisione di scompaginare sulla scorta di quel fondo che stava scomparendo, i rapporti appunto tra bande rette, curve e rettangoli più o meno regolari e campo del quadro.

Se per il '65 abbiamo richiamato il ricordo di Balla e Boccioni, per il '68, in modo traslato e del tutto mentale, vengono in mente Braque e il cubismo. Infatti tra fondo e immagine si istituiscono rapporti di compenetrazione libera che fanno venire in mente il noto paragone dello specchio frantumato o del caleidoscopio, cui ci si richiamava nell'analizzare lo spezzettamento dell'immagine nei grandi quadri decorativi cubisti degli anni '10-'20.

Nuvole di colore dai margini e dallo spessore nettissimo, invadono irregolarmente la regolarità della struttura introducendo un elemento di capriccio calcolato con la spezzatura delle immagini. L'effetto è, di nuovo, di parafrasi favolosa dell'atmosfera, di nuovo il quadro propone un'indeterminatezza di profondità e di spazi, anche se la cristallizzazione della luce sulla univocità dei colori a stesura uniforme, ne costituisce una trasfigurazione più che mai ostentatamente e splendidamente decorativa.

In un quadro come « Solar I » del 1969 assistiamo alla scomparsa di ogni elemento strutturale (linea curva o retta, rettangolo regolare o irregolare, e relativi intrecci liberi o ritmici presenti invece in « Punto cardinale », 1968, « Puzzle 2 », 1968, « In croce », 1969, « Serpente », 1969, ecc.): le *nuvole* o liberi ritagli di colore, formano un cielo in orizzontale su quadro verticale, e dal profondo e cupo blu combinato a rossi, a rossi cupi, a violetti della parte alta, si scende verso tinte dorate, e con alterne vicende si giunge agli struggenti chiari della base, come per un cielo tempestoso che la sera schiarisca ai margini dell'orizzonte.

Ma, ripeto, il paragone naturalistico non deve deviare l'attenzione dal fatto che il quadro nasce sulla tela, non a contatto con la natura. Dorazio potrebbe ripetere la frase che Degas diceva ai suoi amici impressionisti: « A voi serve la vita naturale, a me quella fittizia » (G. Moore, « Impressions and opinions », 1891), tanto è in lui profonda e radicata l'idea che l'arte nasce dall'arte, che l'arte è gioco, artificio, e che proprio l'elemento artificiale esalta l'intelligenza percettiva dell'occhio.

Anche se la pittura di Dorazio non può assolutamente essere ricondotta all'elemento *optical*, cioè all'evidenziazione dell'inganno percettivo in quanto tale. Un'evidenziazione che rimane in generale inerte nel suo didatticismo a sé stante, chiusa alla fantasia umana, adatta a sollecitare

una curiosità fredda e oziosa, quasi mai in grado di risolvere in vera emozione la *suspense* suscitata. Lo diciamo anche perché sono gli anni in cui dopo l'inflazione del materismo e della gestualità informali, si diffondono nella moda e nel gusto tendenze ormai maturate intorno al '60, come la pop-art e la op-art, egualmente lontane dagli interessi di Piero Dorazio, cui anzi la sua opera si oppone per molti versi. E vi si oppone in quanto aliena dai facili richiami del pittoresco e signorilmente legata alla storia dell'arte classica, ovvero alla storia della *forma* nell'arte occidentale, storia che tende a spingere ai margini i fenomeni deteriormente collegati ai contenuti, per privilegiare il mestiere, la qualità, il lavoro ben realizzato.

Dorazio assorbito ormai dalle sue meditazioni sul colore, dopo aver fatto sparire la stesura uniforme del fondo, svela ulteriori contravvenzioni alle regole che egli stesso si dà, introducendo elementi di sconcerto, dando appunto il senso che la mano di un grande sarto può tagliar storta una cimosa, che improvvisi elementi rettilinei possono turbare la regolarità di un disegno ondulato, che i colori e la composizione hanno solo nell'occhio la loro regola normativa, che infine, scoperta la tendenziale ripetitività dell'immagine, l'abilità dell'artista consiste nell'estro immaginoso e non di rado ironico dell'interruzione, della rottura. Come quando tagliuzzo un motivo, interrompe un andamento, delude un'aspettativa, sorprende l'automatismo della percezione (ricordo « Puzzle I », « Scavezzacollo », « Come mi pare », « Rotta », ecc.).

Nel 1970 e nel 1971 assistiamo ad una specie di conversione di marcia: dopo aver scompaginato ogni tipo di dialettica compositiva, il pittore tende a riorganizzare il quadro, i ritagli di colore sventolanti trovano un assetto nel ricomparire di una struttura verticale leggermente obliqua che, a seconda della stesura uniforme con cui confina, tende illusionisticamente ad affondare o ad emer-

gere. In « Meco I », 1970, per esempio affonda tra due spicchi di cielo blu, ma nella serie « Doric » e « Dest », 1971, le strutture emergono quasi paraste immaginose di cattedrali immaginarie.

Effetti di ribollente lambirsi di colori tra di loro, ma ordinati orizzontalmente come in un mare sconfinato l'artista ottiene in « Chocolate Paradise I », 1970, « Tre acque », 1971, e in genere nei quadri orizzontali la cui base ha uno sviluppo triplo o quadruplo rispetto all'altezza. Se osserviamo la maggioranza dei colori usati, oltre il bianco, troviamo l'azzurro, il giallo, il rosso, il verde e l'arancio, e in genere si scende dal freddo al caldo, dallo scuro al chiaro. La scalatura sembra alludere ad una immagine di tempesta che si placa o di orizzonte cupo il cui bordo si rassereni: mi riferisco soprattutto a « Tre acque » o a « Chocolate Paradise I », tra i più bei quadri di questa serie.

Nel '71 Dorazio scopre che bordando le sue forme colorate, esse assumono l'aspetto di *collages*. Dalla fluidità sventolante, lambente, rigonfia degli spazi del '70-'71 sembra voler passare ad una intelaiatura più ferma *cloisonnée* e comincia a ritagliare veramente pezzi di tela dipinta.

E qui il ricordo di Matisse balza sovrano, con i colori mediterranei al diapason di intensità, posti in relazione tra loro appunto con la tecnica del *collage*: cioè proprio pezzi di stesure ritagliate e attaccate a formare un intreccio. Scriveva Matisse nel 1951: « Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur — l'un modifiant l'autre — je dessine directement dans la couleur qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision dans la réunion des deux moyens qui ne font plus d'un... ».

Sulla tela non dipinta Dorazio applica i suoi spicchi di colore tagliato, a formare le primitive stesure fluttuanti, ma così ritagliate, e riorganizzate in colonne orizzontali o verticali, risultano imma-

gini più controllate. Giochi di frantumazioni, assemblamenti, rarefazioni gli sono ancor più accessibili: ricordo « Waifer », 1972, ma anche « Voloceco », « Mnemi », sempre del '72, dove i ritagli si organizzano da un lato del quadro, lasciando parte del campo o al blu, o al viola, o alla tela grezza, e nella parte serrata acquisiscono vagamente l'idea della luce colorata *cloisonnée* delle vetrate. Forse perché i ritagli sono più rigidi, i colori splendidi, contro il cupo di quel lato buio, o semplicemente amorfo.

In questo periodo 1970-'72 Dorazio sembra aver percorso tutta la china che alcuni grandi artisti astratti hanno percorso (paradigmaticamente Mondrian e Kandinsky): cioè prima il distacco dei segni dai significati che una iconografia fatalmente accademica tende a seppellire in risonanze simboliche sempre più inerti, poi l'identificazione mistica e severamente laica del significato col segno, come complesso risultato di tecniche e fatture ricche di intensità psichica oltre che di un particolare patrimonio culturale. Infine (oscillazione vitale, salutare del pensiero dell'artista) sospetto, assaggio quasi furtivo di quel terreno labile e densissimo che nella mente umana sicuramente prelude il linguaggio, lo suscita, ne ha l'humus, ma non il livello di maturazione, il terreno che alimenta la vita onirica con le sue fortissime sensazioni cui la comunicazione, la cultura, non possono prestare spesso neanche il minimo aggancio. Senza caricare questo terreno dei sensi culturali cristallizzati nella parola inconscio, vorremmo dire che il pittore astratto, allenata la tecnica a captare, a trascinare l'occhio e la fantasia visiva, dà alle forme una vitalità che può suggerire un analogo del significato, pur senza volerlo raggiungere. Un solo quadro di Dorazio sembra per esempio un volo d'uccelli, il dorso piumato di un uccello, bandiere al vento, o una colonna eretta verso l'infinito. E non soltanto non è niente di tutto ciò, ma non vuol significare niente di tutto ciò.

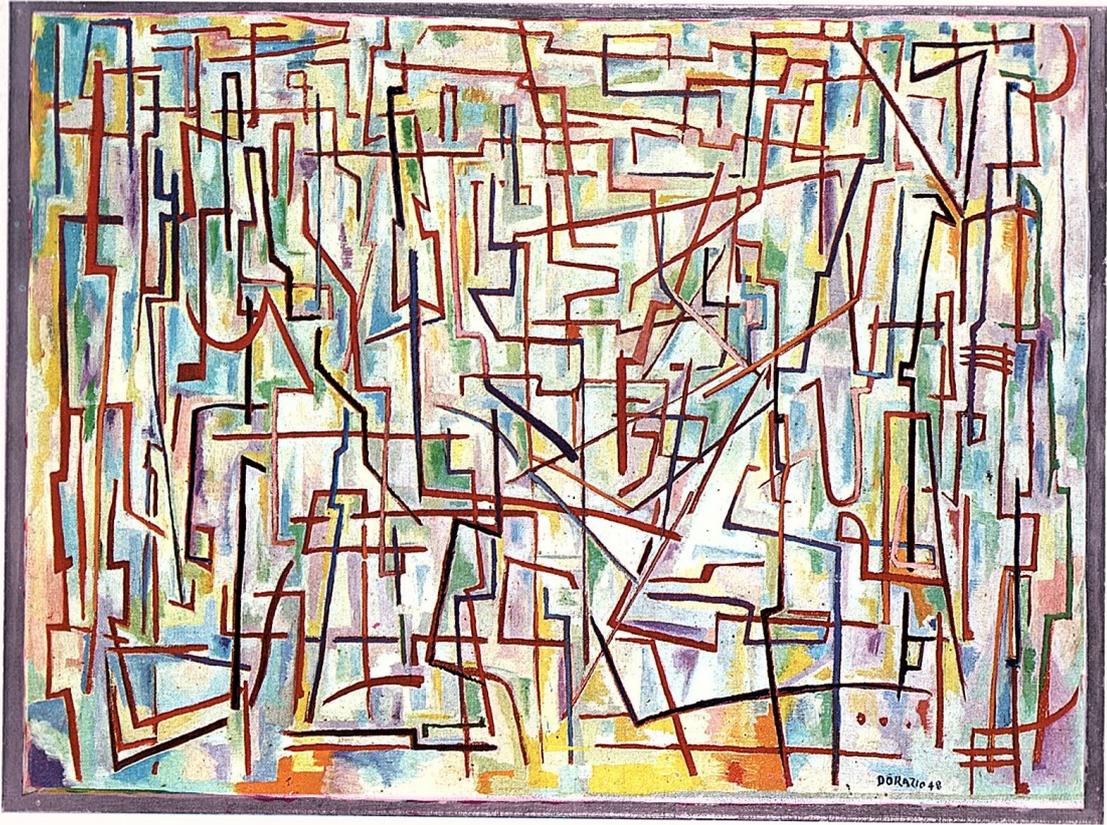
E tale fenomeno di metafora che non si coagula sul terreno della comunicazione, che rimane sospesa nell'immaginazione di chi guarda, non contraddice l'individuazione, del campo specifico di Dorazio nella tradizione retinica e per così dire formule della pittura moderna il cui problema chiave — come ho detto — è comporre col colore, ricordiamo anche la frase di Matisse sul *collage* citata sopra: « ...io disegno attraverso il colore, tanto più calibrato in quanto non è trasposto... ». Comporre col colore, vuol dire certamente privilegiare il momento formale, contro le spinte verso l'amorfo, l'onirico, il linguisticamente indifferenziato, purtuttavia il problema della pittura astratta (o concreta) come linguaggio è problema aperto e continuamente rivivibile nella sua storia di distacco dalla tradizione iconica della pittura occidentale.

Ma torniamo alle più recenti opere di Piero Dorazio: riduzioni di misura dei *collages* conducono l'artista ad effetti di frantumazione come « Profili », 1972, o « Riflet I » e « Riflet II » del 1973: è un continuo ripensamento sulla struttura, un fare e disfare, un aggregare e disgregare per cogliere l'essenza misteriosa del « comporre ». Un alternarsi direi quasi perverso nel suo voler mostrare il nulla dietro l'invenzione, l'arbitrio dietro la legge. Tanto che egli si rifugia infine in « Ren », in « Cekarola » evocando nettamente quadri del 1955 e 1956, con i bioccoli di colore, come un ritorno alla pura, dolce fede di vent'anni fa, la fede in quei grappoli di *taches* densi e morbidi di « Amore chiama colore », di « Contro Sylvia », il cui tessuto non svela facilmente i suoi segreti. Anche se il pullulare delle pennellate fruisce di una sapienza tipicamente *pointilliste*, gli ultimi quadri sembrano rilassati sull'orchestrazione armonica delle tinte, quasi liberati dall'ossessione del « motivo ».

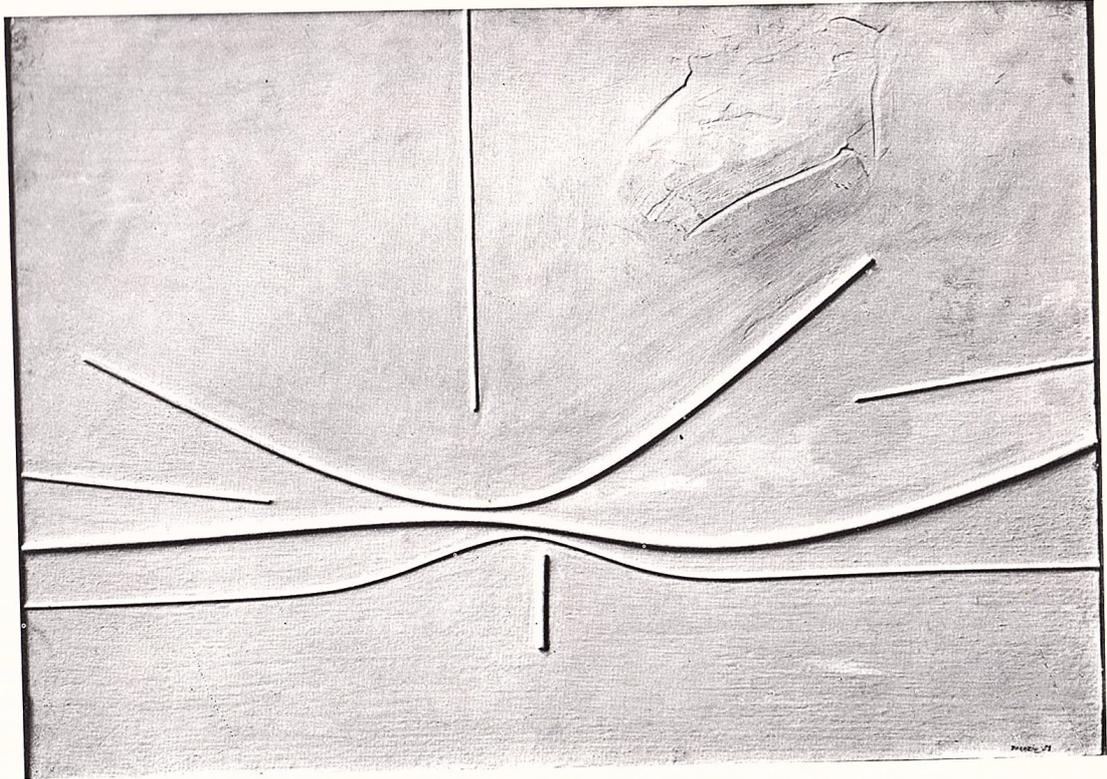
Comporre con il colore non vuole dunque dire soltanto identificare segno e colore, ma trovare nel colore quei valori spaziali compositivi, sim-

bolici, strutturali che significano ormai cento anni di consapevole storia della pittura, e per Dorazio soluzioni che ribaltano, con eccezionale scatto intellettuale, l'attenzione dell'occhio ora sulle ragioni etimologiche del linguaggio del colore, ora sulla sua grande possibilità di sintesi allusiva, ora sulle sue intrinseche proprietà formali. La capacità di trasfigurazione e di rinnovamento che le fasi della sua pittura rivelano inesauroibilmente, fanno della sua personalità una delle più significative nell'individuazione di un linguaggio artistico come filtro di una grande tradizione e tuttavia in grado di connettersi profondamente con la cultura del nostro tempo.

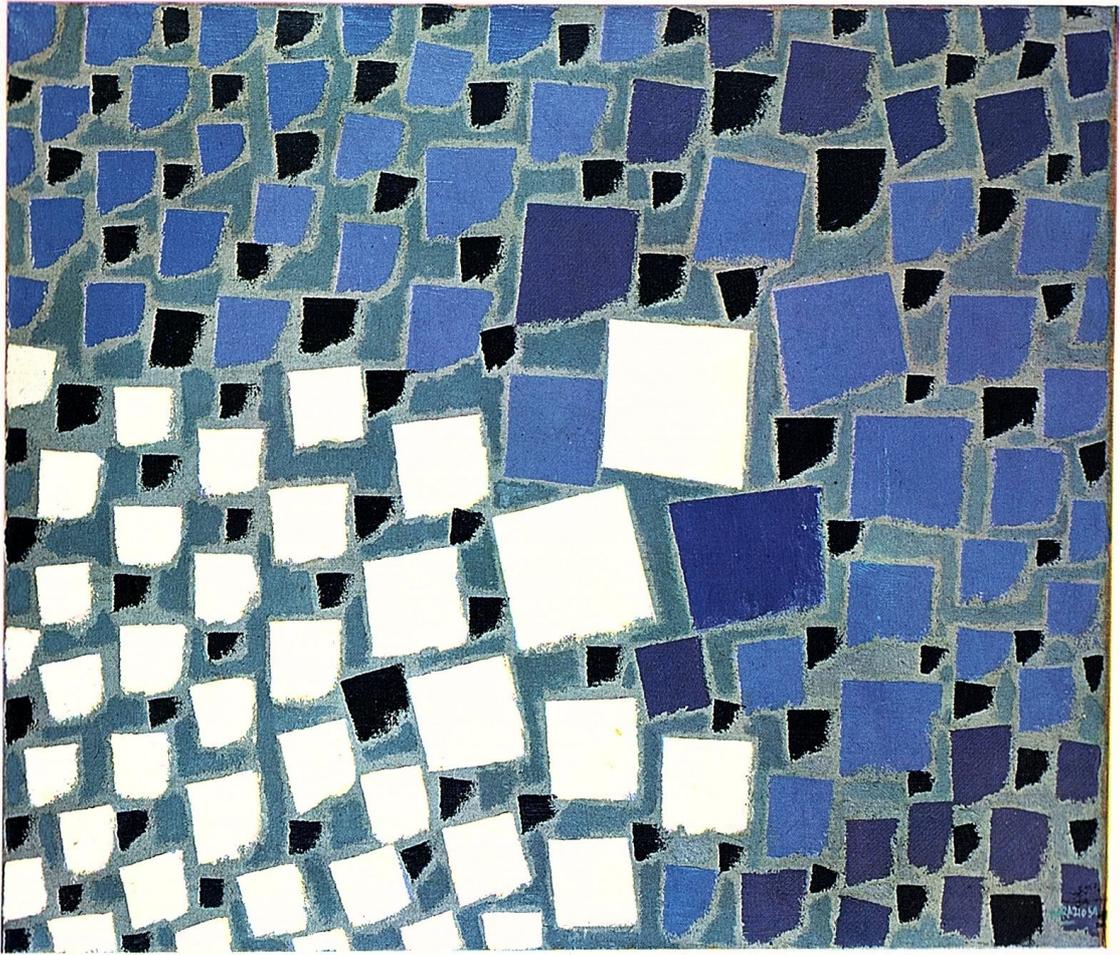
Marisa Volpi Orlandini (Roma, 1975)
(Da il catalogo della Mostra retrospettiva di
Piero Dorazio, Todi 1975)



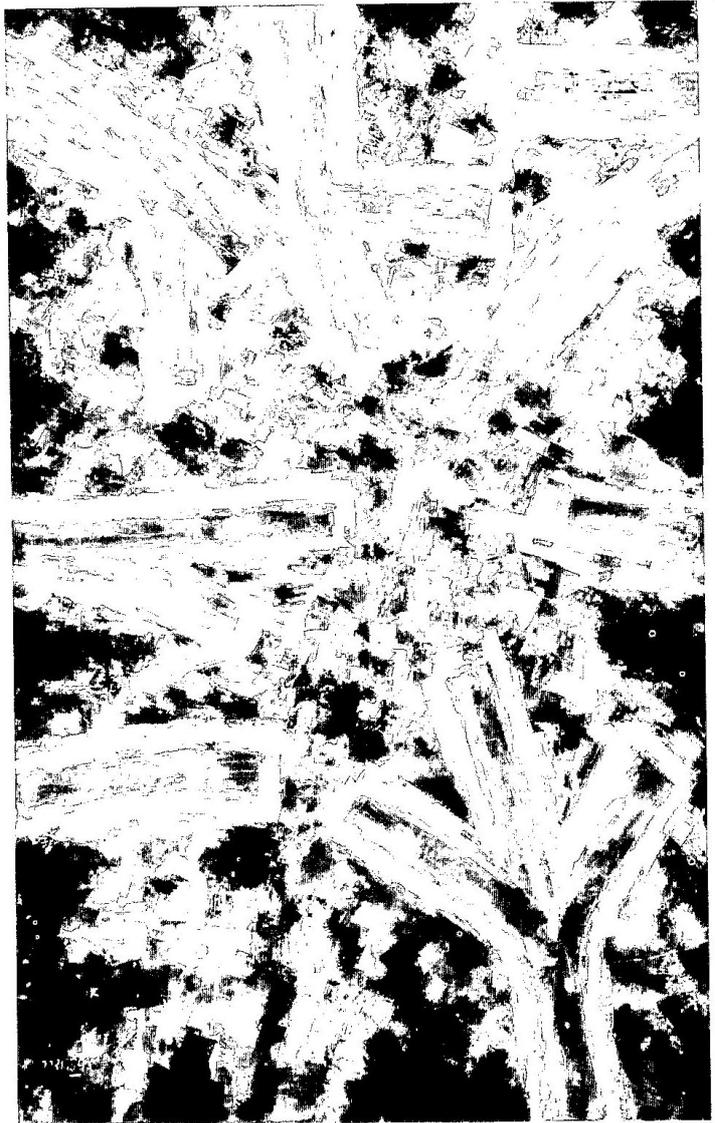
Petit Poeme Socialiste, 1948



Motosilenzio, 1951



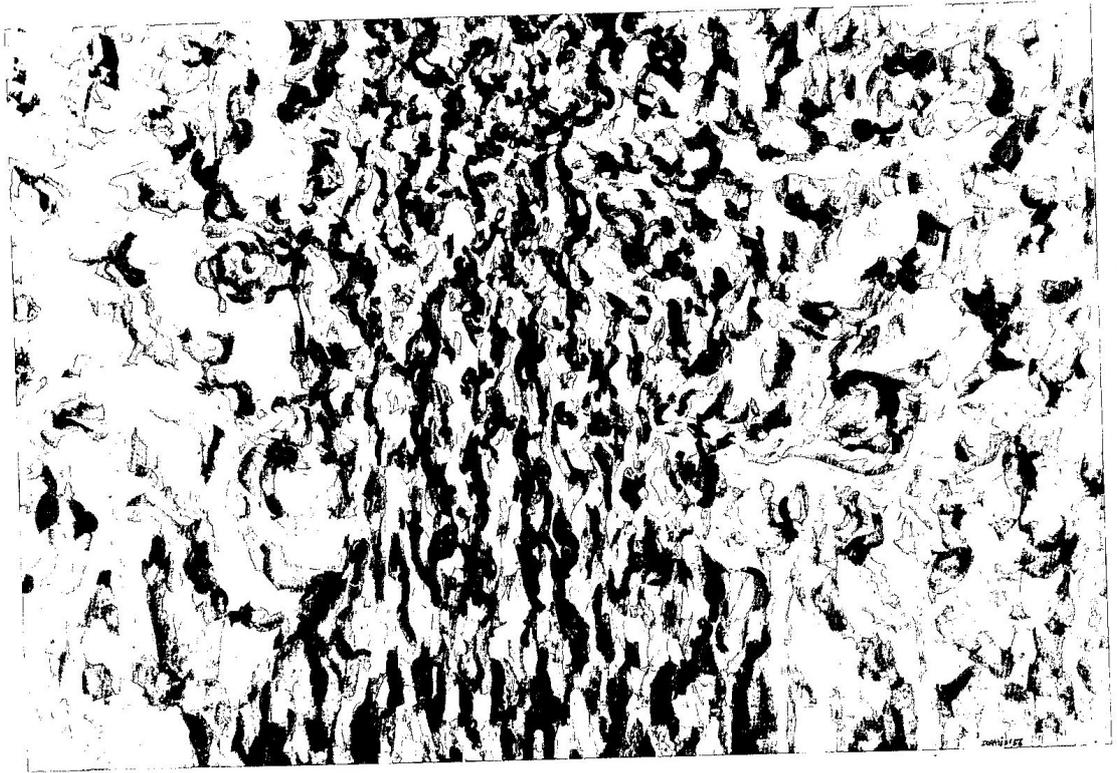
Bene Kasimiro 1954



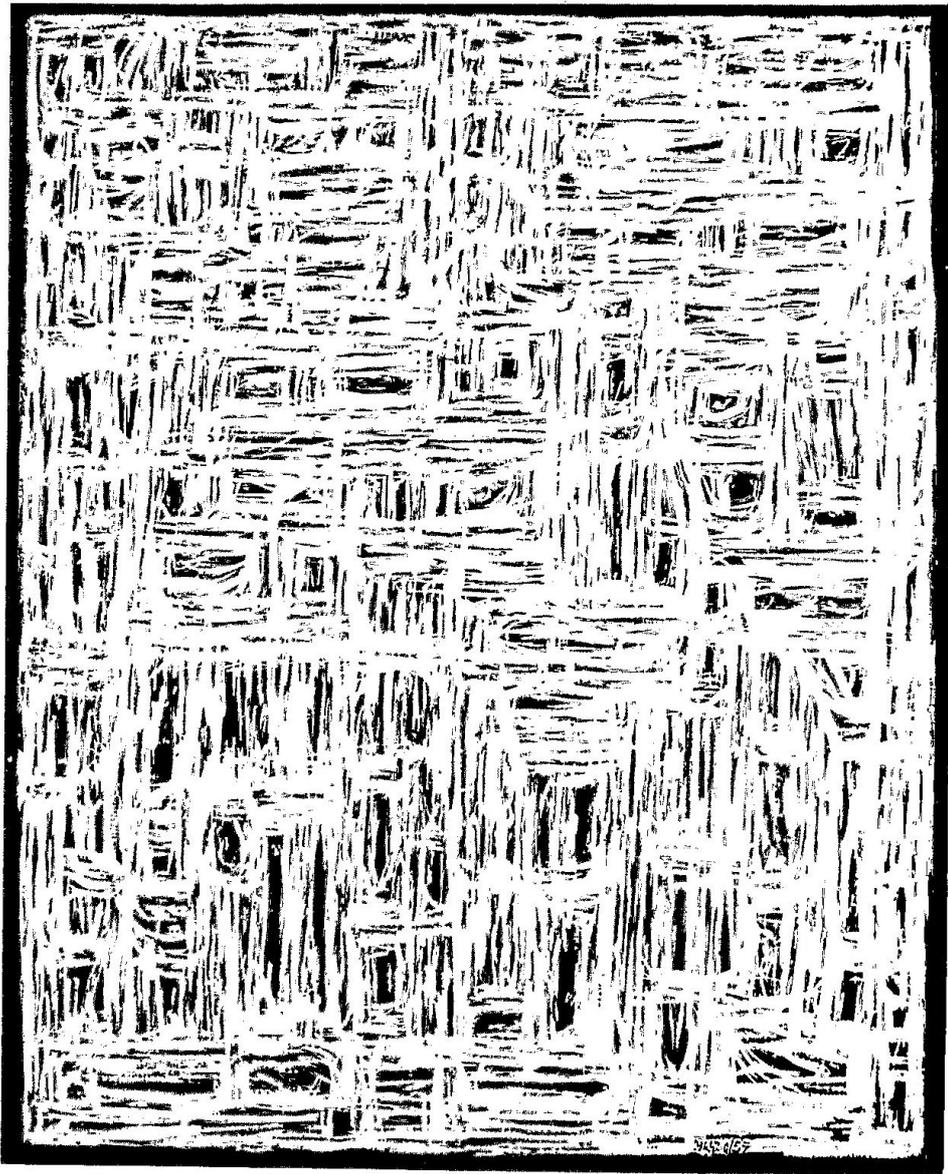
La munizione di Raffaello, 1955



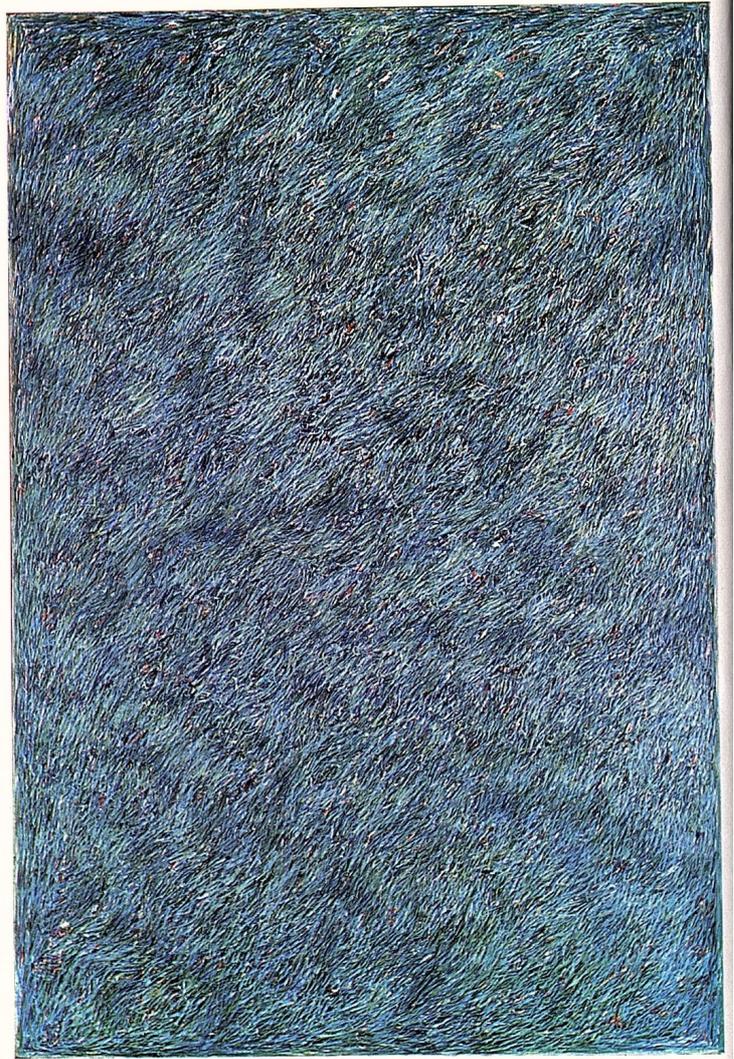
Archeologico, 1955



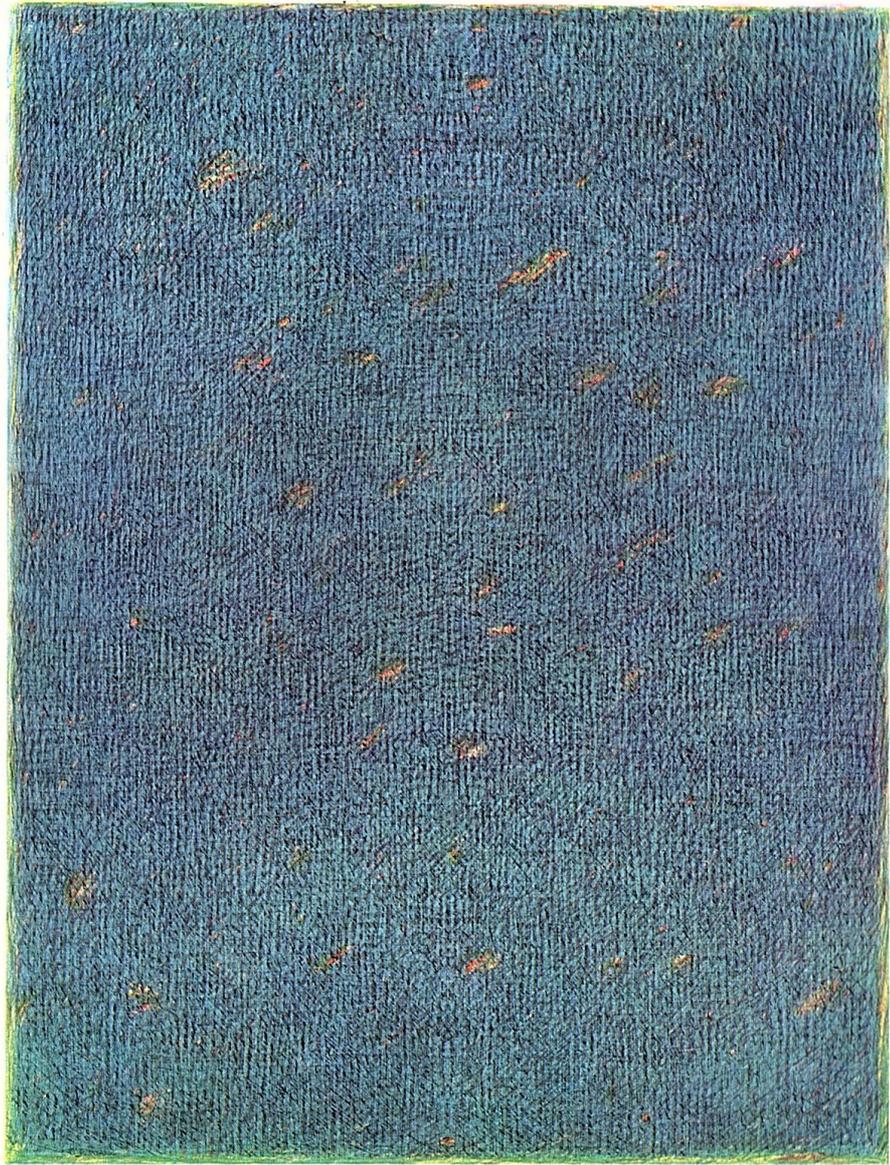
Amore chiama colore, 1956



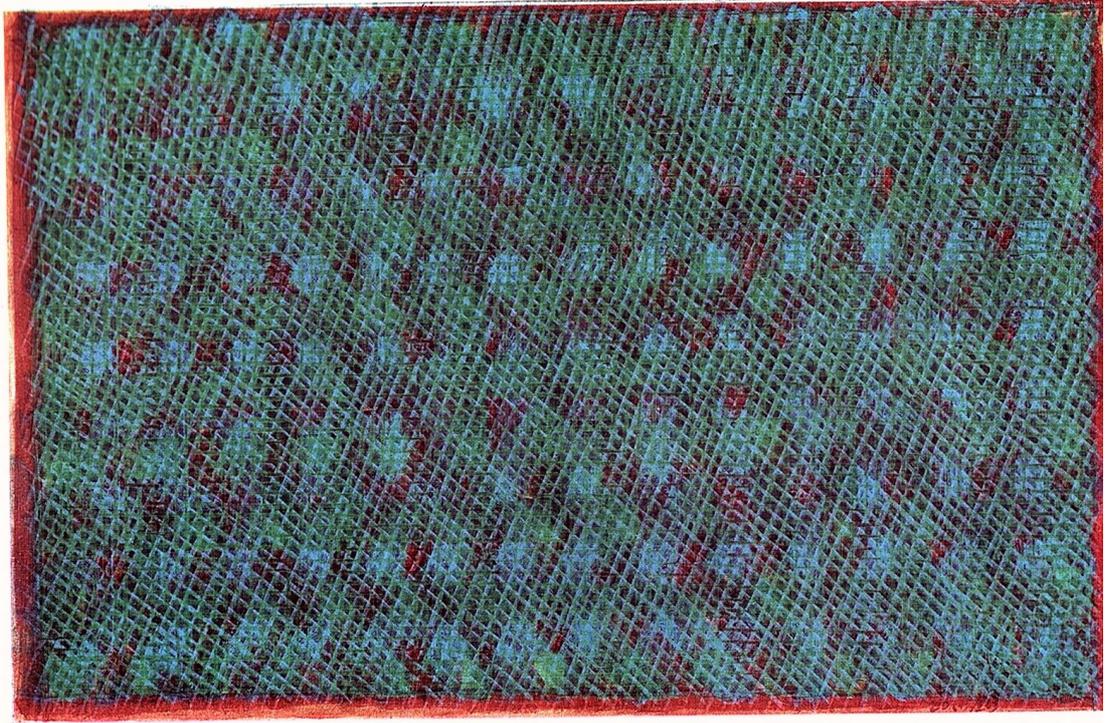
Turrus Eburnea, 1957



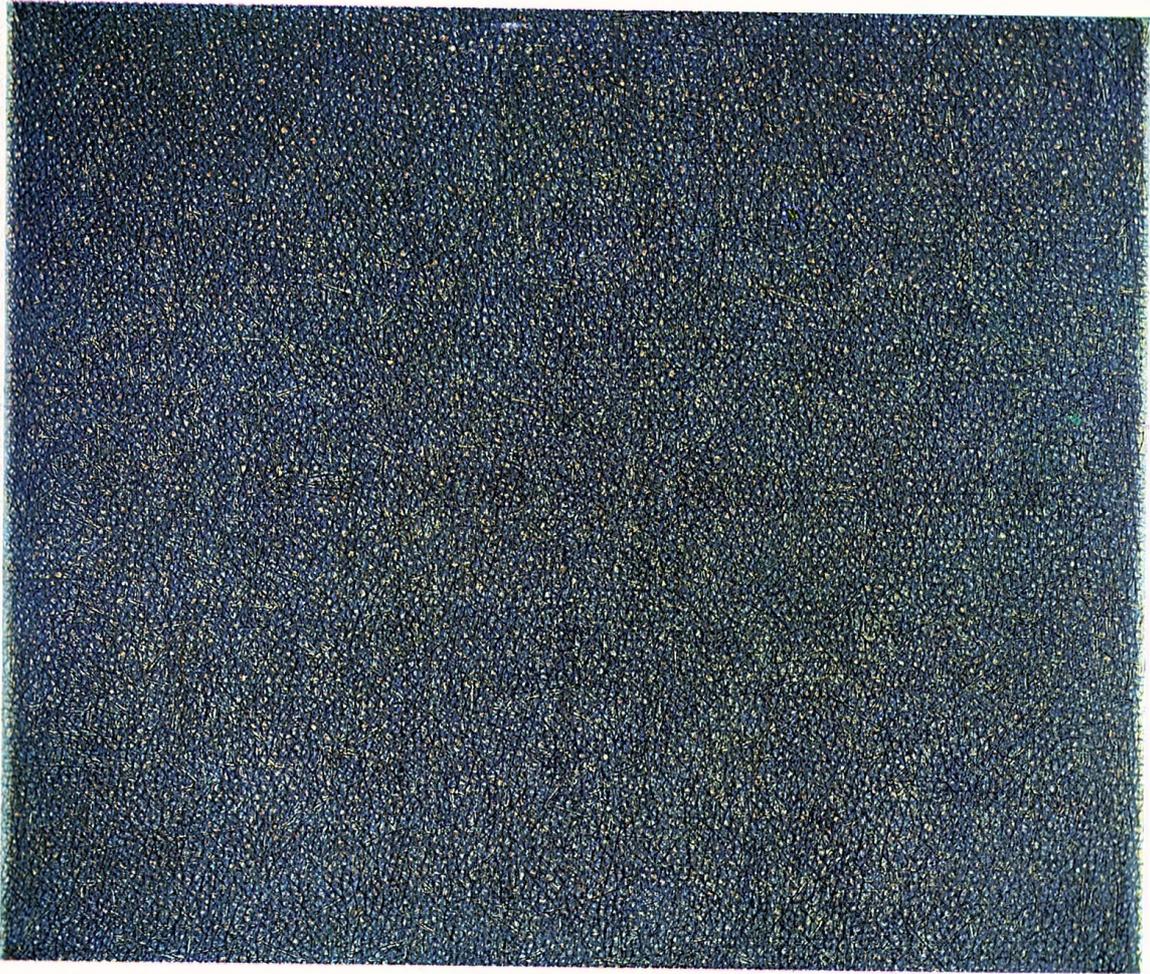
Georgicon, 1958



Taneli T., 1958-59

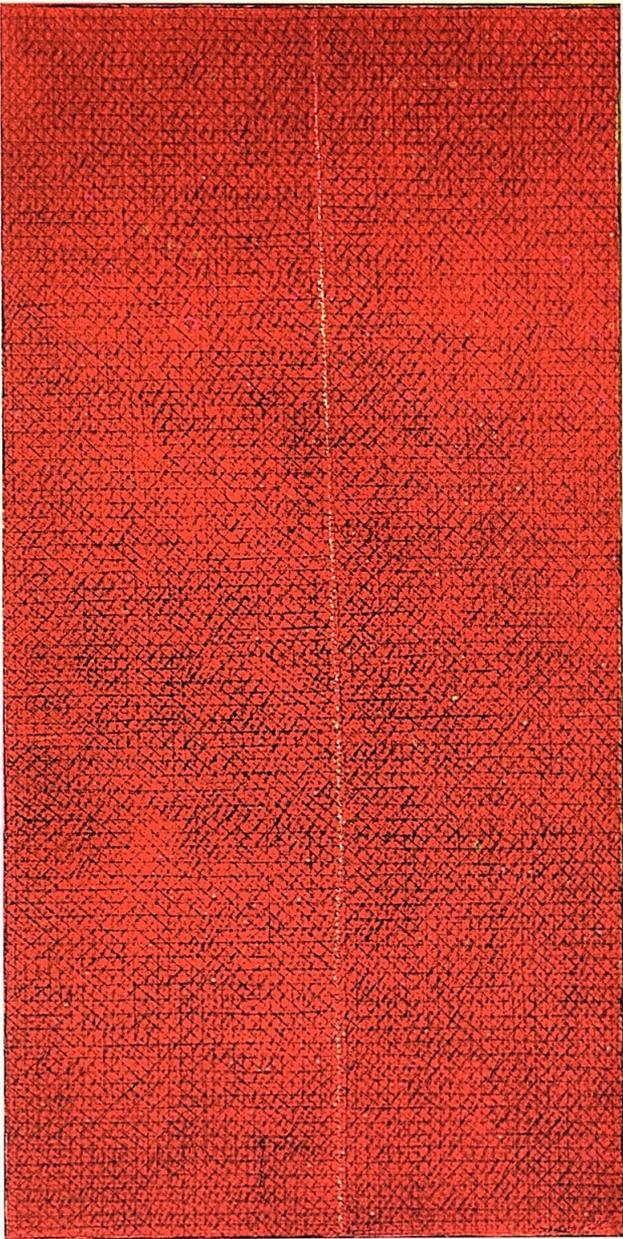


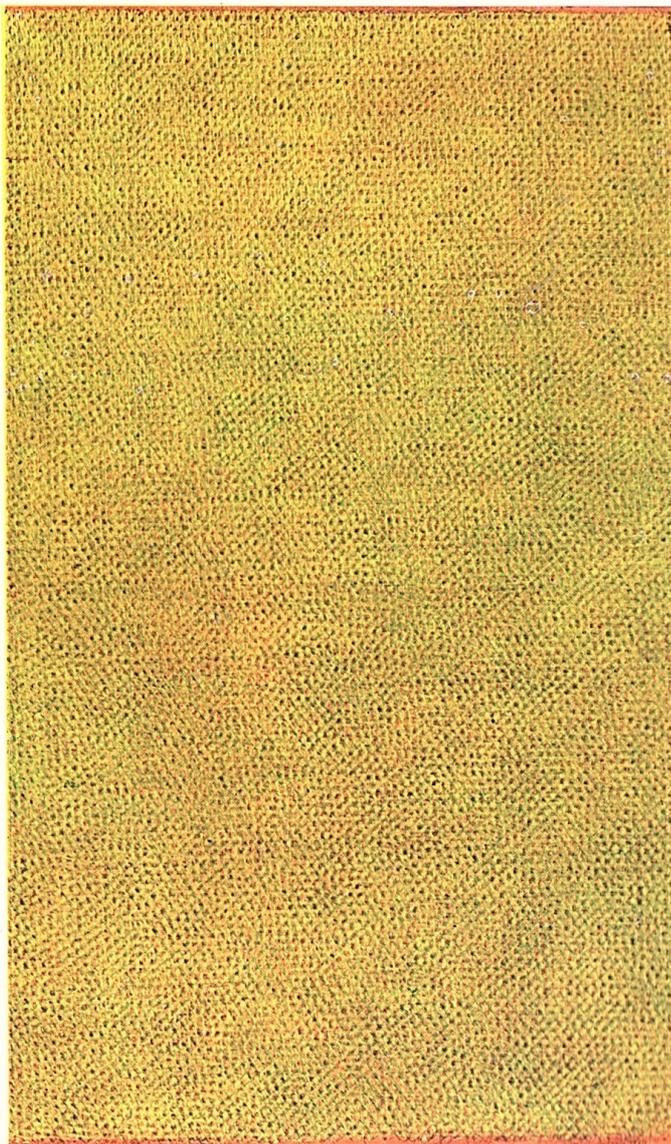
A fleurs St. Joseph, 1959



In case of happiness, 1959

Minus One, 1959





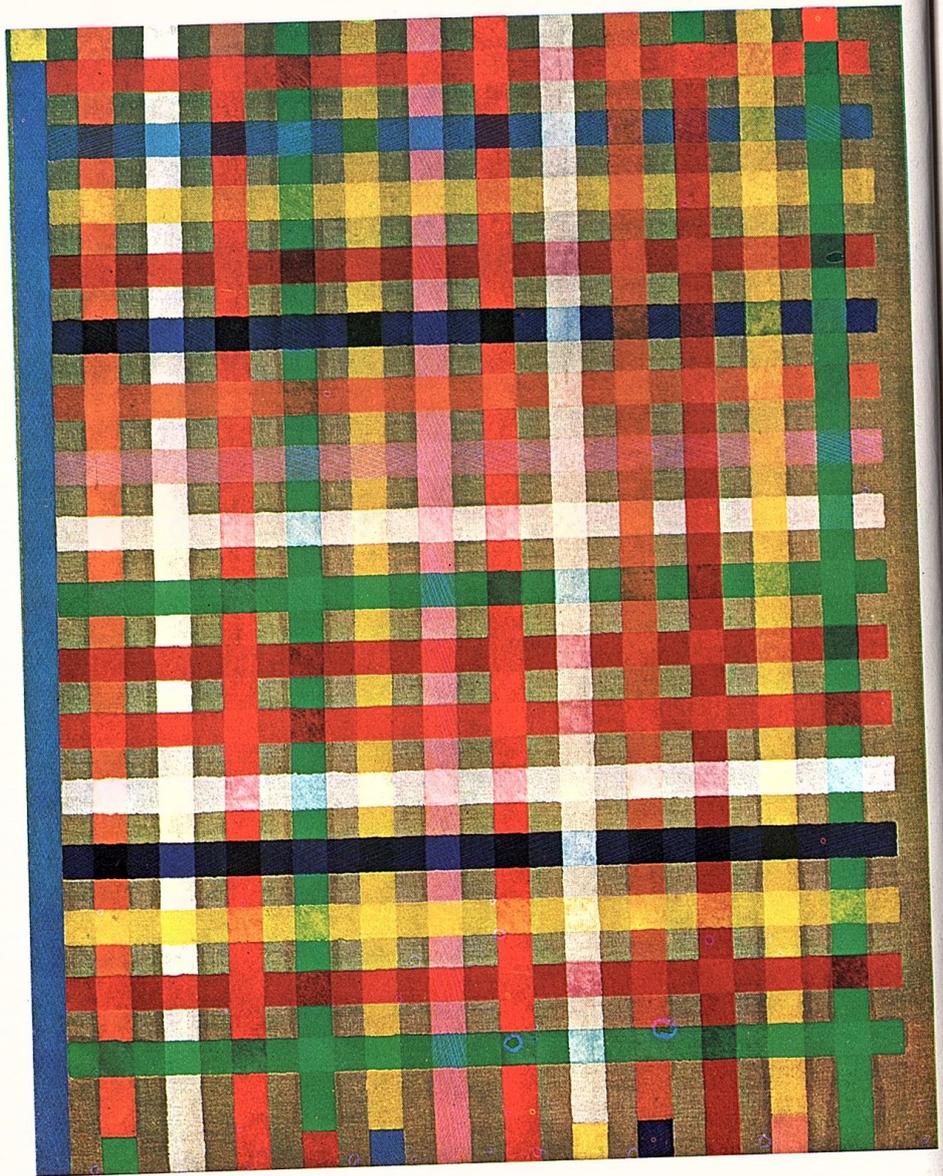
Qualites Jaunes, 1960



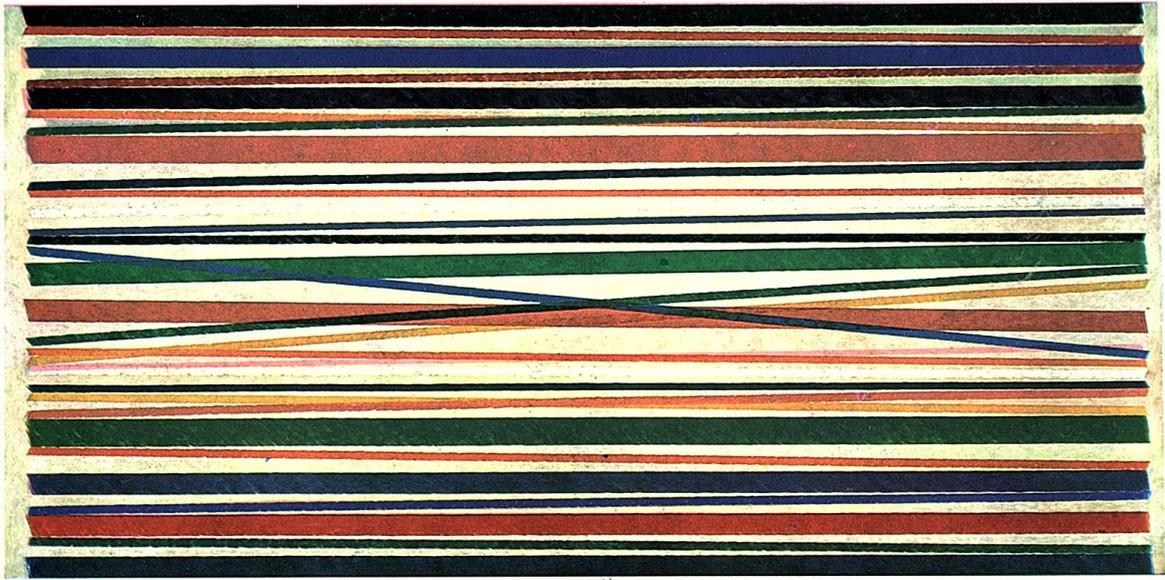
Presente e passato, 1963



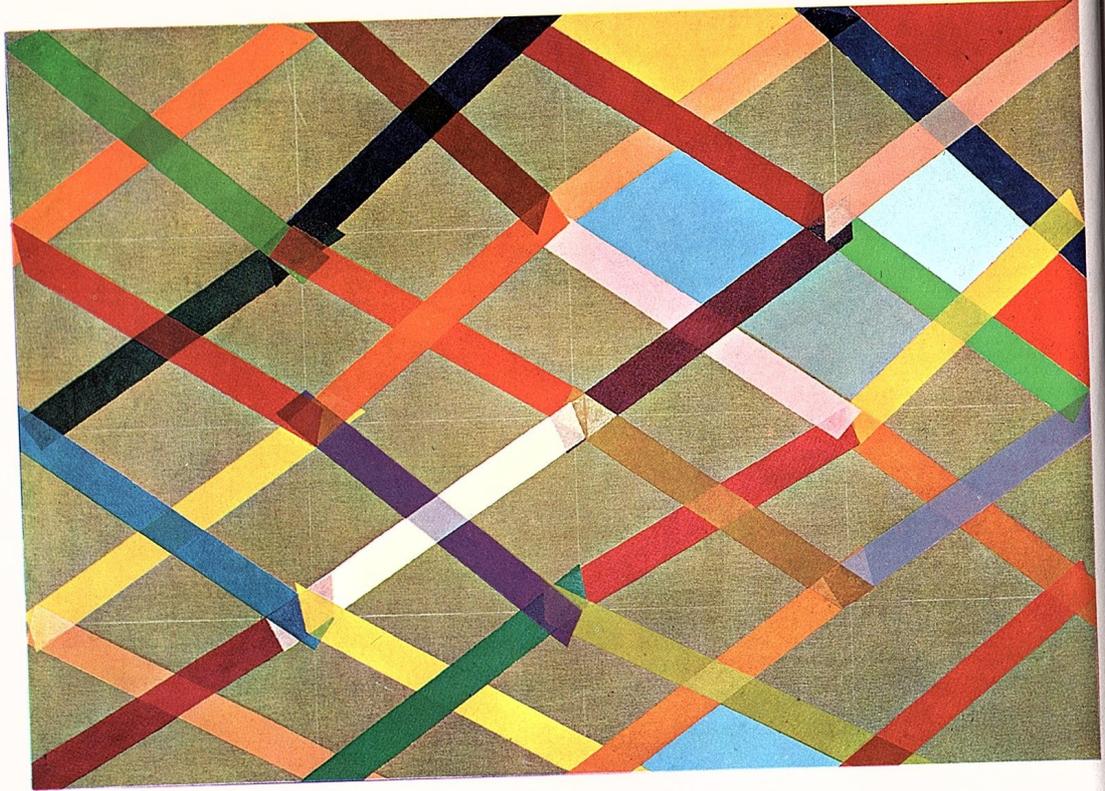
Cercando la Magliana, 1964



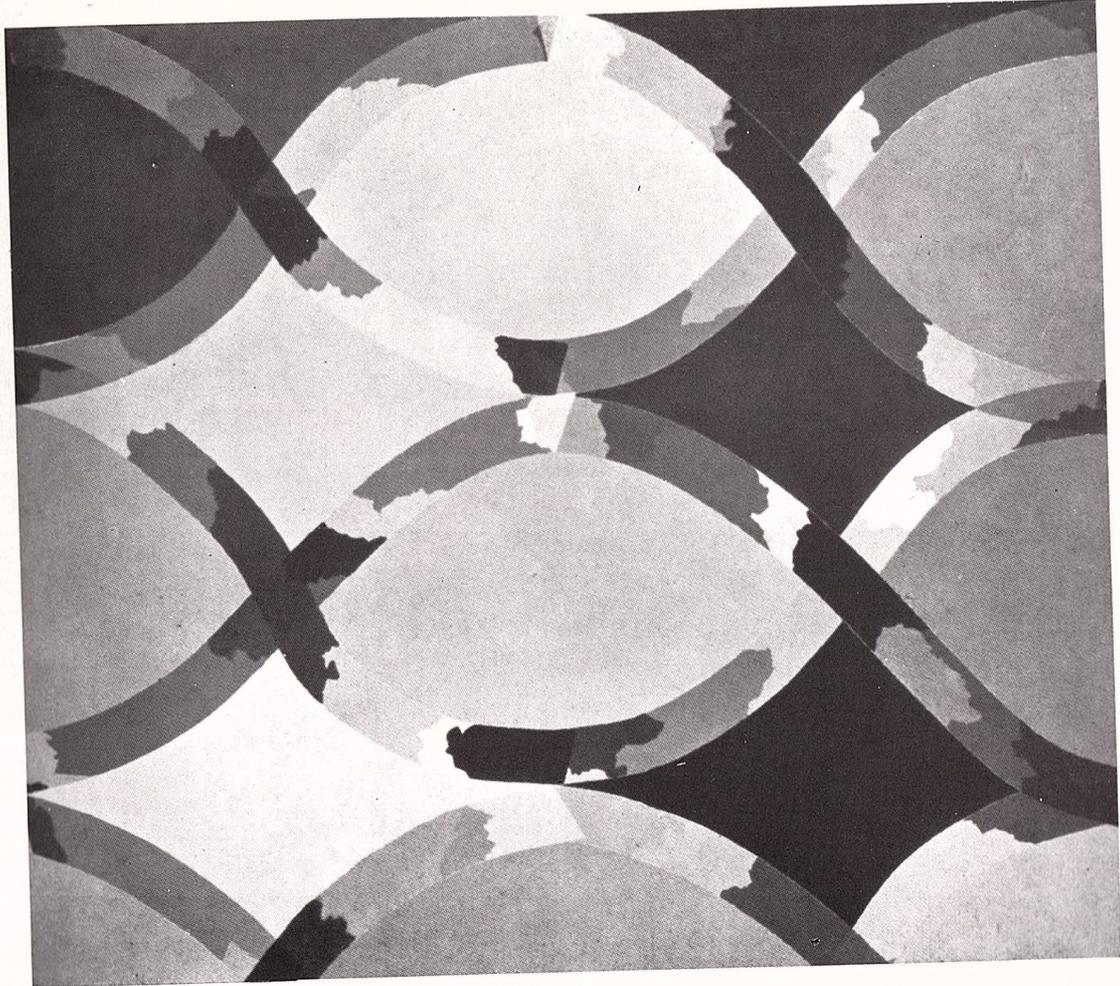
Pandora, 1967



Karezza, 1967



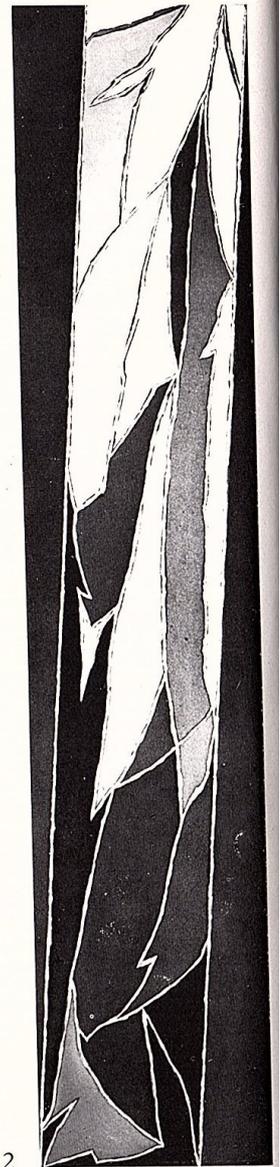
Scavuzzacollo, 1968



Ideal II, 1968



Tyrant, 1971



Dest V, 1972



Ardens II, 1972



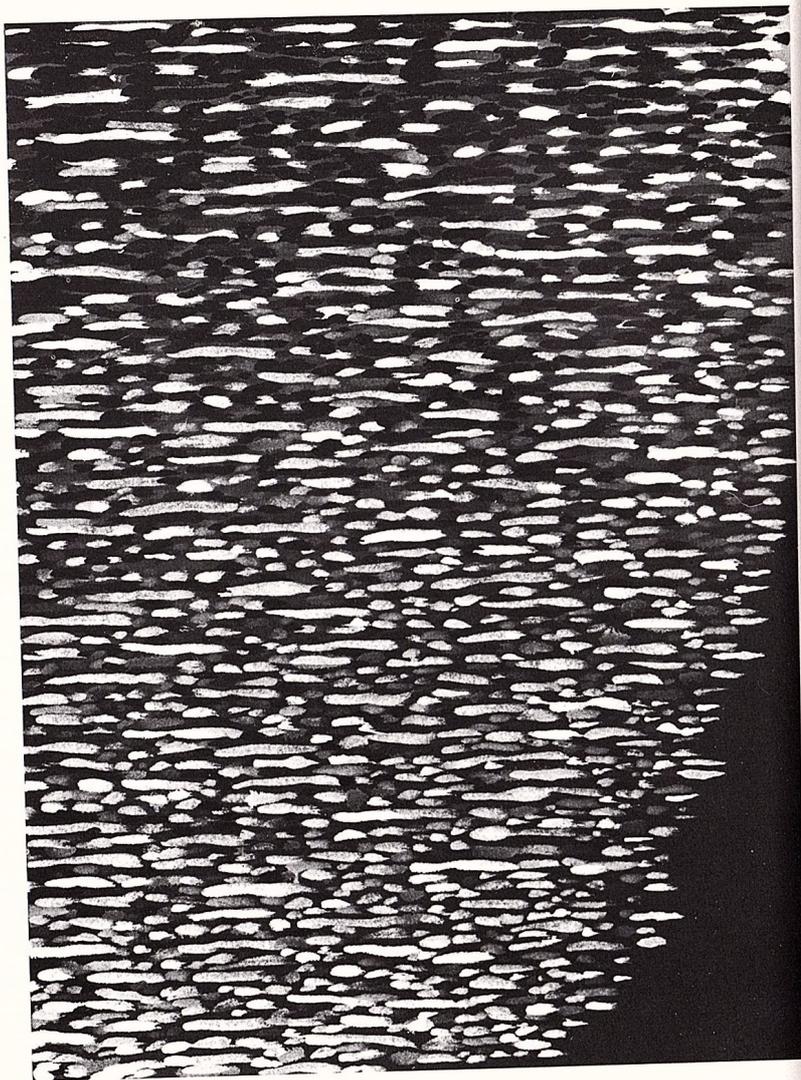
Mnemi, 1972



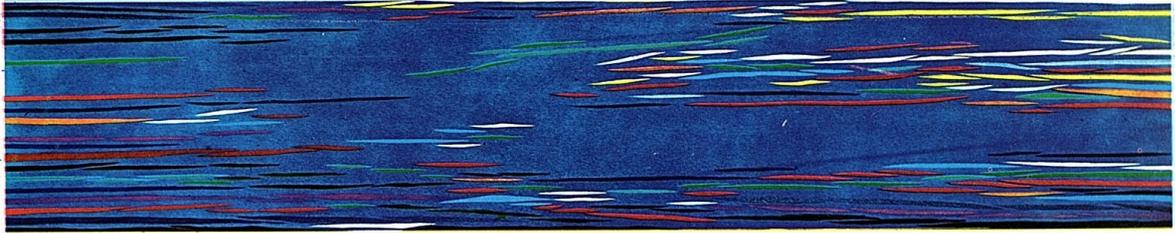
Phantazo, 1972



Hashi II, 1973

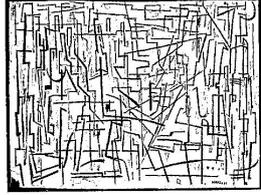


Violetto, 1973



Bye S, 1974

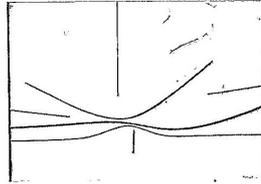
CATALOGO DELLE OPERE ESPOSTE



PETIT POEME SOCIALISTE, 1948. Cat. N. 232

olio su tela, cm. 44 x 61

Dipinto a Parigi nello studio della Avenue des Gobelins nella primavera del '48. All'epoca, il Gruppo « Forma 1 » aveva organizzato alla Galleria di Roma la 1ª Mostra Nazionale di Arte Astratta che fu violentemente attaccata dall'Unità e dai critici del P.C.I.



MOTOSILENZIO, 1951. Cat. N. 331

rilievo in legno dipinto, cm. 50 x 70

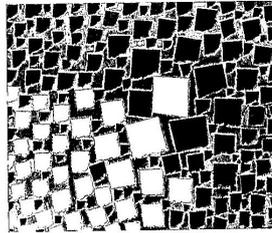
Dipinto a Roma nella primavera.

Si accentua nell'opera di Dorazio la tendenza all'astrazione assoluta e classica come in questo esempio che vuole visualizzare qualità astratte della realtà come il « movimento » e il « silenzio ».

All'epoca Dorazio aveva fatto la conoscenza di Giacomo Balla e aveva trasferito la galleria « Age d'Or » nella sede del « Gruppo Origine ». Si univano le forze dei gruppi astrattisti che erano nati dopo « Forma 1 » un po' dappertutto in Italia.

In quell'anno Dorazio partecipò alla Triennale di Milano realizzando un'opera collettiva con Perilli e Guerrini in due grandi decorazioni murali. I tre esposero insieme a Milano e a Zurigo.

Il rilievo è stato esposto alla Quadriennale di Roma 1973 nella « Mostra Storica dell'Astrattismo ».



BENE KASIMIRO, II, 1954. Cat. N. 126

olio su tela, cm. 72 x 93

L'immagine di superficie si articola mediante la ripetizione di un modulo quadrato nello spazio con un programma cromatico scelto in una serie limitata di toni.

Il quadro è un esempio di evoluzione della teoria e della sperimentazione pittorica. Fu esposto alla mostra « Colore e struttura » Galleria delle Carrozze a Roma e alla 1ª mostra personale di Dorazio in Italia alla Galleria Apollinare a Milano nel 1955, alla retrospettiva di Dorazio al Kunstverein di Düsseldorf nel 1961, alla Mostra « Plus by Minus » alla Knox Albright Gallery di Buffalo, New York, 1969, alla retrospettiva alla Galleria Martano di Torino nel 1970.



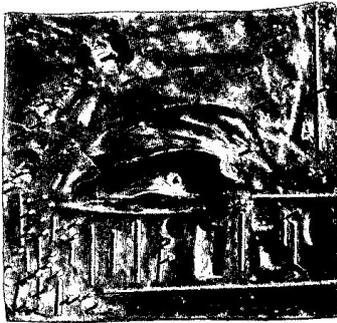
LA MUNIZIONE DI RAFFAELLO, 1955. Cat. N. 145

olio su tela, cm. 130 x 82

Dipinto a Roma nello studio di piazza Armellini. Dorazio accentua nei quadri di questo periodo l'interesse per il lirismo del colore e per l'identificazione della superficie con la struttura cromatica sottilissima. Il colore viene applicato per mezzo di una spatola in strati successivi. Fra l'uno e l'altro si formano automaticamente dei toni intermedi anche casuali. Il quadro è così un repertorio di tutte le possibilità cromatiche entro i limiti e le caratteristiche bidimensionali della superficie. L'artista rifiuta il « tachisme » e la pittura gestuale o di materia quello che conta per lui è la fattura della superficie del quadro come struttura che nasce dalla tela nuda e diventa luce e campo delle sensazioni. L'immagine è quindi « spessore luminescente della superficie ».

« La munizione » è quell'insieme di barattoli e pennelli etc. che i pittori imbianchini portano sempre con sé.

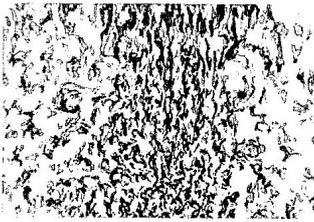
Il quadro fu esposto insieme ad altri due alla Biennale di Venezia del 1956, e alla retrospettiva di Dorazio alla Galleria Martano di Torino nel 1970.



ARCHEOLOGICO. 1955. Cat. n. 547

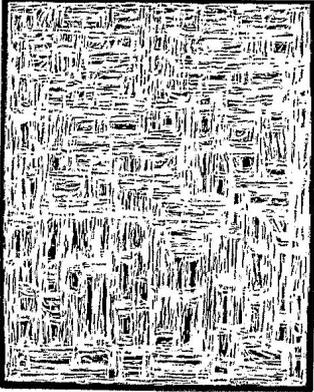
Rilievo, bronzo, fusione unica, cm. 38 x 40

Dopo avere prodotto quadri a fondo bianco e molti rilievi in legno dipinti di bianco (Mostra alla Galleria Rose Fried New York, aprile 1954 e Mostra alla Galleria Apollinaire, Milano, aprile 1955), l'artista riprende l'esperienza della pittura e realizza la fusione di alcuni rilievi in metallo bronzo e alluminio. Questi vengono fusi su sabbia e firmati a mano dall'Autore. Archeologico è il secondo per dimensione: il più grande « Pastorale » è nella raccolta J. Hirshhorn a Washington D.C. Questo rilievo è stato esposto una sola volta alla Galleria Godel a Roma nel 1972.



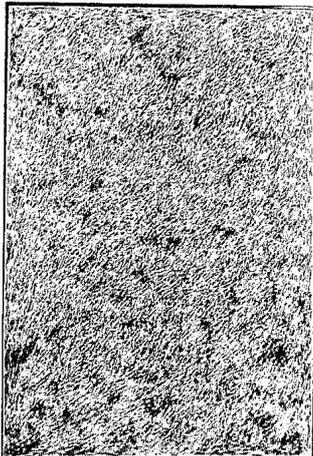
AMORE CHIAMA COLORE, II. 1956. Cat. N. 146
olio su tela, cm. 130 x 90

Il pittore cerca di raggiungere nei quadri di questa serie il colmo della luminosità e della vivacità cromatica senza mai fare concessioni al gusto corrente. I suoi amici che lavorano nella sua stessa direzione sono ormai pochissimi, i più vicini Antonio Corpora e Giulio Turcato. Il titolo fa riferimento alla passionalità o alla sensualità come fonte di ispirazione per la pittura, una teoria romantica che Dorazio accetta e che cerca poi di visualizzare in una forma classica.



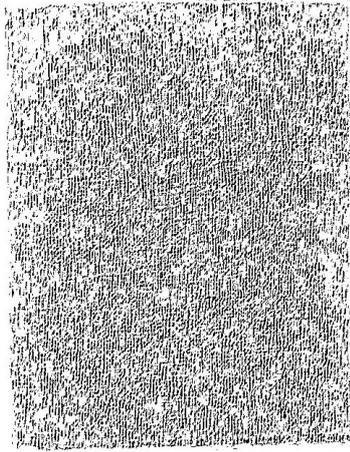
TURRIS EBURNEA, 1957. Cat. N. 166
olio su tela, cm. 148 x 115

Questo quadro è un esempio dell'apertura di una improvvisa revisione che Dorazio fa della sua tavolozza. L'esplosione lirica dei colori degli anni precedenti viene qui sedata e messa sotto controllo dalla ricerca di una struttura che diventa ancora immagine della crescita (*turris*) dal basso in alto, nello stesso modo in cui la superficie cresce dal supporto alla superficie pittorica finita. Il titolo significa « torre d'avorio », una metafora che indica l'isolamento voluto o non voluto, ma inevitabile, necessario alla creazione. Il quadro fu esposto nella collettiva allestita dalla Galleria « La Medusa » a Roma sul tema « colore come immagine » nel 1957.



GEORGICON, 1958. Cat. N. 139
olio su tela, cm. 197 x 130

Il tono dominante qui è il grigio-bleu, con una luce fredda. Di particolare interesse è la fattura della superficie mossa con l'applicazione di innumerevoli tratti quasi paralleli, sottili come fossero fibre organiche dirette, secondo linee di forza convergenti e divergenti; ne risulta un effetto di moto ondoso dello spazio continuo. Il quadro è stato esposto alla mostra personale di Dorazio presso la Galleria Springer a Berlino nel 1959, alla « retrospettiva » al Kunstverein di Düsseldorf nel 1961 e a quella presentata dalla Galleria Martano a Torino nel 1970.



TANTALO T., 1958-59. Cat. N. 137

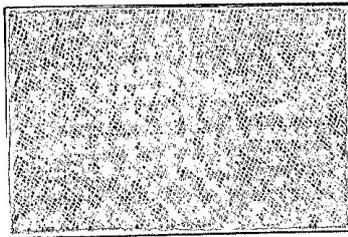
olio su tela, cm. 160 x 120

Dipinto a Roma nello studio della Passeggiata di Ripetta durante l'inverno '58-'59. È il miglior esempio del punto di arrivo di tutte le precedenti esperienze di Dorazio. La dominante è grigio-azzurra e contiene una luce diurna, fredda, classica, reale ma solo perché quasi credibile.

La superficie è trattata in modo da indurre sensazioni di profondità che si alternano a sensazioni di assoluta bidimensionalità. L'interesse di Dorazio per i valori tattili, per la « mimesi », trova qui per la prima volta un metodo operativo: quello dell'applicazione del colore in pennellate lunghe e parallele a strati cromatici sovrapposti, che lasciano intravedere la struttura interna della superficie come spazio e luce.

Questo quadro offre a chi guarda sensazioni di fenomeni che in realtà non vi sono: di materia (ma la superficie è perfettamente liscia e uniforme); di profondità (ma non c'è prospettiva), di spazialità nel rapporto costante fra dimensione delle pennellate e del tutto.

Fu esposto nella primavera del '59 alla Galleria La Salita a Roma, in una « collettiva » dove figuravano anche Turcato e Sanfilippo. Successivamente è stato esposto alla personale di Dorazio alla Galleria Springer a Berlino, alla XXX Biennale di Venezia nella mostra personale, alla mostra dell'American Federation of Arts a New York nel 1960, nella retrospettiva al Kunstverein di Düsseldorf e nella sua prima personale alla Galleria Marlborough di Roma nel 1964 e di New York nel 1965.

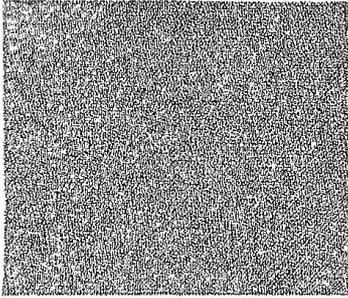


A FLEURS ST. JOSEPH, 1959. Cat. N. 264

olio su tela, cm. 40 x 60

Dorazio sperimenta qui uno schema di trama più complessa che va da una trama ortogonale più larga a quella sottilissima della superficie finale e tenta di ottenere una luce dominante grigia giocando sull'effetto complementare ed endogeno del rosso e del verde. L'artista cerca un metodo di lavoro, ma con estrema cautela, pronto ad abbandonarlo appena questo gli prende la mano; ogni quadro è quindi una verifica e una estensione di questo metodo.

Il quadro è stato esposto alla mostra personale di Dorazio alla Galleria Marlborough di Roma nel 1964.



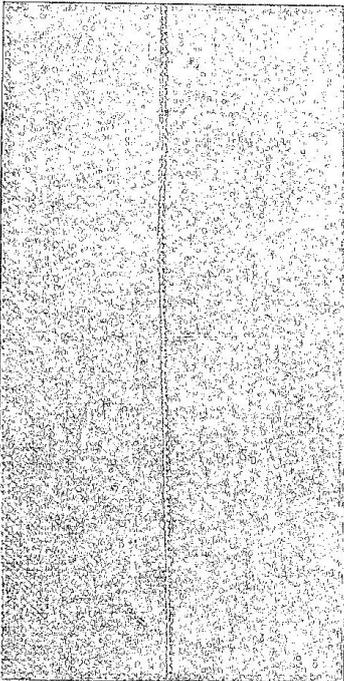
IN CASE OF HAPPINESS, 1959. Cat. N. 140

olio su tela, cm. 196 x 230

Dipinto a Roma nell'estate.

Dorazio tenta una tela di grandi dimensioni per verificare il suo metodo in scala più ampia; offre allo spettatore un campo proporzionato alla sua altezza e alla sua visione periferica, in modo da avvolgerlo completamente nel colore secondo parametri ortogonali. Questo quadro piacque molto a Bill de Kooning che visitò lo studio di Dorazio. Fu esposto l'anno successivo nella sala personale di Dorazio alla XXX Biennale di Venezia.

Il titolo parafrasa un articolo della costituzione americana che afferma più o meno: « Ogni cittadino ha diritto al perseguimento della felicità ».



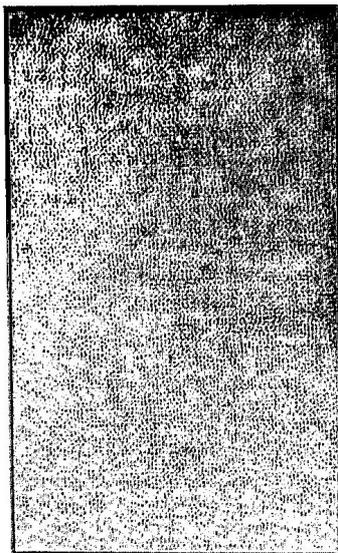
MINUS ONE, 1959. Cat. N. 141

olio su tela, cm. 196 x 97

Il titolo di questo quadro, dipinto a Roma, vuol descrivere l'effetto immaginario ottenuto sottraendo un filo verticale alla trama, in modo da lasciare aperto uno spiraglio nella superficie e rendere così accessibile l'interno di questa e leggibile il procedimento seguito per dipingerla.

Il quadro sottolinea l'interesse di Dorazio per la « fattura » ovvero per l'operazione pittorica che è in se stessa significato e significante.

Il quadro è stato esposto alla retrospettiva al Kunstverein di Düsseldorf nel 1961, alla mostra personale alla Galleria dell'Ariete, Milano 1962 e alla retrospettiva della Galleria Martano, Torino 1970.

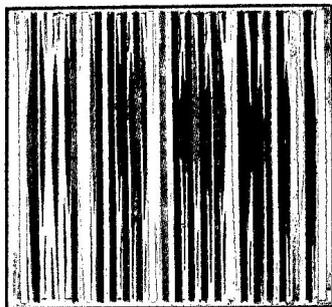


QUALITES JAUNES, 1960. Cat. N. 147

olio su tela, cm. 197 x 114

Il titolo fa un riferimento sarcastico alla campagna denigratoria in corso nel mondo contro le lotte e le vicende del popolo cinese. La estrema sensibilità la grazia raffinata, la serena costanza e la lucidità quasi artigianale, che dominano la intensa luce gialla del quadro, vogliono essere un ricordo e un omaggio alla qualità della cultura orientale in opposizione al gusto corrente « gestuale » o « informale » in Europa, ma anche alla drammaticità dell' *action painting* che domina la scena americana.

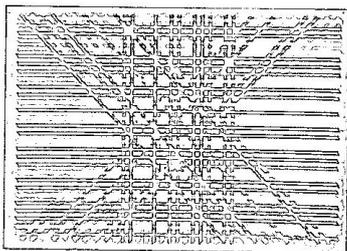
Il quadro figurava nella sala personale della XXX Biennale di Venezia, 1960 alla II Biennale di Parigi, 1961, alla mostra personale alla Galleria dell' *Ariete*, Milano 1962 e nella retrospettiva della Galleria Martano, Torino, 1970.



PRESENTE E PASSATO, 1963. Cat. N. 165

olio su tela, cm. 197 x 197

Dipinto a Roma nell'autunno. Dorazio non esita a buttare a mare tutta l'esperienza dei quadri a tono dominante e delle trame pittoriche che cominciano appena ad avere riconoscimenti in Italia fra gli artisti, ma hanno suscitato già un grande interesse in Germania fra gli amici del gruppo Zero e in America, fra tutti quegli artisti che credono nella sopravvivenza della pittura astratta e delle tecniche del colore di fronte alla moda fortissima che dal gusto dell' *informale* sta passando decisamente col « neo-dadaismo » all'arte polimaterica. Dorazio scrisse per la rivista « *Metro* » un saggio polemico « Neo, New, Nouveau, No » in difesa della pittura come linguaggio e come operazione visiva fondamentale. Questo quadro testimonia il tentativo di aprire tutto un nuovo ciclo di esperienze basate sulla scanditura dello spazio in timbri cromatici sonori e squillanti, di grande semplicità e immediatezza. Il quadro è stato esposto alle mostre personali di Dorazio alla Galleria Marlborough di Roma, 1964 e di New York 1965; alla retrospettiva organizzata alla Haus am Waldsee a Berlino nel 1969 e alla Quadriennale di Roma nel 1973 nella « Mostra Storica dell' *Astrattismo* ».

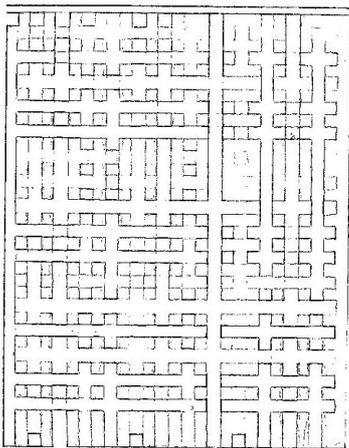


CERCANDO LA MAGLIANA, 1964. Cat. N. 191

olio su tela, cm. 197 x 230

Dipinto a Roma nel nuovo grande studio di Villa Giulia. Il Pittore organizza con estrema semplicità un campo visivo scandito da fascie luminose di colore su un fondo neutro. La composizione è quasi prospettica, la lettura estremamente semplice, corrisponde al procedimento formativo dell'immagine. La fissità dello spazio e il modo di identificarlo con gli effetti di luce, richiamano la pittura nel senso più classico del termine.

Il quadro è stato esposto alla personale di Dorazio alla Galleria Marlborough a Roma nel 1964 e di New York nel 1965 e alla retrospettiva alla Haus am Waldsee a Berlino nel 1969.



PANDORA, 1967. Cat. N. 153

olio su tela, cm. 180 x 140

Dipinto a Roma è uno della serie iniziata nel '65 dove il colore è applicato direttamente su una tela di lino grezza appositamente preparata, di « prima » mano. Una tecnica che, come l'affresco, non permette ripensamenti o correzioni. Pandora riprende il motivo delle bande incrociate del '65 ma con una maggiore libertà nella scelta dei colori e accentuando l'effetto dei punti di sovrapposizione. È il quadro conclusivo di tutta l'esperienza delle sovrapposizioni e delle « velature » sotto forma di trame prima, e di fasce colorate dopo. Il titolo fa riferimento al mito di Pandora.

Il quadro è stato esposto alla retrospettiva di San Marino, 1967, alla Galleria dell'Ariete, Milano, 1967, alla personale della Galleria Im Erker, San Gallo, 1971, alla retrospettiva del Museo di Belgrado, 1970.

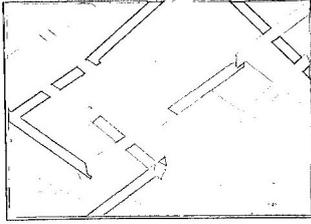


KAREZZA, 1967. Cat. N. 190

olio su tela, cm. 170 x 340

Dipinto a Roma nella primavera del 1967, è una grande composizione a bande non perfettamente orizzontali che vuole creare effetti di profondità alternati a effetti di bidimensionalità. Il colore è applicato con mano leggera e sembra sospeso sul piano della tela, le bande si alternano in colori e dimensioni diverse sul fondo che è anch'esso dipinto e movimentato nella superficie.

Esposto alla retrospettiva di San Marino nel 1967 e a quella della Haus am Waldsee, Berlino, 1969.

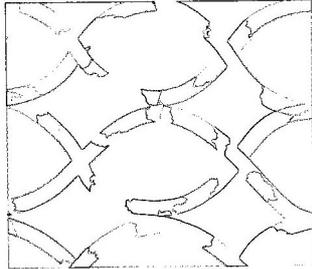


SCAVEZZACOLLO, 1968, Cat. N. 304

olio su tela, cm. 180 x 250

Dipinto a Berlino nello studio della Oberhardterweg durante il lungo soggiorno del pittore invitato dalla Deutsche Akademische Austauschdienst. La composizione lineare a bande si rifà a temi del '65 (« Balance e counterbalance ») e del '66 (« Endless Federico », « Fine e Chiaro ») ma con una dichiarata intenzione dinamica e quindi una composizione simmetrica che viene volutamente sfasata e poi sfalzata su piani diversi, sia dal disegno che dalle distribuzioni delle masse cromatiche. Una composizione che mentre sembra che si muova, è sul punto di rompere il suo equilibrio apparentemente stabile. Il gioco di luce dei bianchi sul fondo di tela grezza è molto riuscito. Il titolo si riferisce appunto a questa composizione in apparenza incoerente o sul punto di divenire tale.

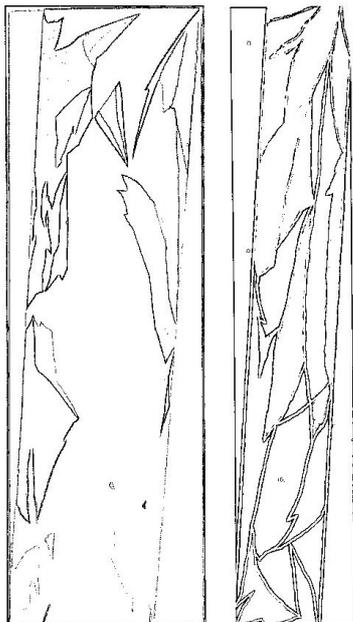
Il quadro è stato esposto alla personale alla Galleria Marlborough di Roma nel 1968 e di New York nel 1969, poi alla retrospettiva alla Haus am Waldsee di Berlino, 1969.



IDEAL II, 1968, Cat. N. 196

olio su tela, cm. 150 x 170

Dipinto a Berlino nell'estate. Una vivace composizione policroma; riprende i temi ornamentali del '66 come altri quadri di questa serie (« Kebrabasa », « Ambaradam » « Ideal II », « Lingua franca », « Come mi pare », « Litanìa »). Il colore scandisce lo spazio con relazioni e contrappunto indipendenti dallo schema grafico della composizione. Infatti ogni banda è descritta non da un solo colore come Dorazio aveva fatto finora, ma viene spezzata in parti asimmetriche dall'intervento dei colori dissonanti che si impadroniscono ognuno di una parte di essa. Il fondo anche viene a fare parte di questo gioco di dissonanze diventando alternativamente fondo e figura, e creando efficaci effetti spaziali. Il titolo si riferisce ad un celebre « café dansant » degli anni '30 di Berlino Est nel quartiere di Köpenick, dove il sabato sera ancora si cercano evasioni e illusioni con vini della Mosella e whisky Polacco. Il quadro è stato esposto alle mostre personali alla Galleria Marlborough di Roma, 1968 e di New York, 1969, alla mostra personale al Palais des Beaux Arts di Bruxelles nel 1969 e alla retrospettiva del Museo di Belgrado nel 1970.



TYRANT, 1971. Cat. N. 311

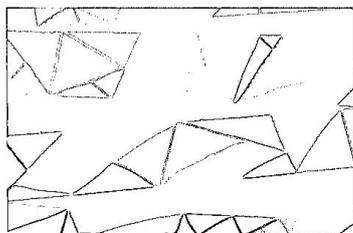
olio su tela, cm. 260 x 80

Il tema è dato dalla banda obliqua che si allarga al massimo al limite fra una figura con una precisa fisionomia, e un semplice elemento compositivo. Il colore è distribuito con estrema varietà tenendo conto della quantità che può accendere e variare la tensione della superficie. È l'ultimo quadro e il più ricco della serie; di particolare interesse il disegno e la composizione all'interno della colonna che si staglia sul fondo come per contenere un'altra immagine.

DEST V, 1972. Cat. N. 312

olio su tela, cm. 250 x 50

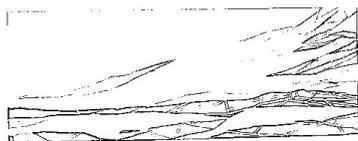
Dipinto a Roma. Appare qui un fondo colorato di un bleu intenso dove il motivo della banda è accennato con un tratteggio a pennellate bianche, un motivo ornamentale, forse raccolto dall'artista da un viaggio in Medio Oriente, che ricorda gli smalti e vetrate, di notevole effetto. Il colore è dosato con saggezza in modo tale da far salire la tensione della superficie dal basso in alto e viceversa. Il titolo è il suono alla radice delle due parole « desto » e « destino ». Esposto alla mostra personale alla Galleria Marlborough a Roma, e alla Galleria dell'Ariete a Milano nel 1972.



ARDENS II, 1972. Cat. N. 313

olio su tela, cm. 120 x 190

Dipinto a Roma. Nell'inverno '71-'72 l'artista continua la sua ricerca sulla sonorità del colore e sull'uso di fondi intensi, specialmente bleu. Aumentando l'intensità del pigmento varia il rapporto con i colori contigui e quindi lo spessore. I colori vengono isolati in forme o sagome contenute nel motivo della « banda », da un contorno proprio che si staglia nettamente in contrasto sul fondo scuro. Il fondo sparisce e riappare in un « cloisonnée » negativo eccitando e stringendo come in una trama ferma i rossi, i bianchi, gli azzurri squillanti, ma al tempo stesso spezza e frantuma la sequenza delle bande, leggermente inclinate sull'orizzonte.



MNEMI, 1972. Cat. N. 315

collage in tela dipinta, su tela, cm. 130 x 360

La composizione acquista una spinta dinamica lungo una linea di forza diagonale dal basso a sinistra verso l'alto a destra, un motivo compositivo frequente in quegli anni. Il « cloisonnée », che risulta dalla tecnica del « collage » e la scelta dei timbri cromatici che alternano valori chiari e scuri a timbri squillanti, aggiunge un effetto di « torsione » dell'immagine che acquista così profondità. Il titolo imita il verbo greco « ricordare ».

Esposto alla mostra personale alla Galleria Marlborough di Londra 1973.



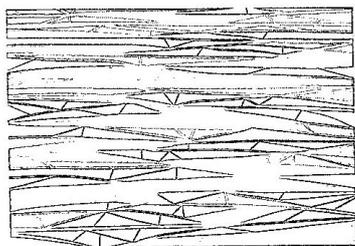
PHANTAZO, 1972. Cat. N. 255

collage in tela dipinto su tela, cm. 110 x 330

Eseguito a Roma sempre nel grande formato orizzontale della proporzione di tre quadrati. Questa volta la tecnica del « collage » è adattata ad un fondo di colore bleu intenso con un effetto drammatico e una particolare « durata » dell'immagine.

In questo « collage » le forme di tela dipinta applicate alla superficie diventano più simili a delle strisce colorate con un andamento quasi parallelo, quasi fossero fibre luminescenti che compongono la struttura di una fascia che si muove da un lato all'altro della tela.

Esposto alla mostra personale alla Galleria Marlborough di Londra nel 1972 e alla Galleria Marlborough-Goddard di Toronto e di Montreal nel 1973.

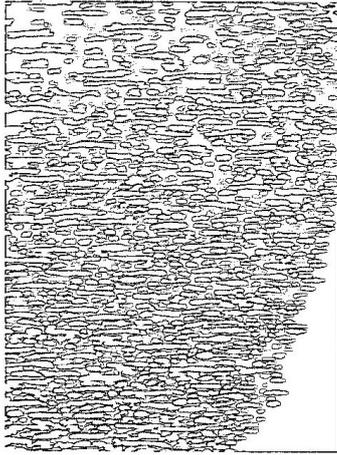


HASHI II, 1973. Cat. N. 318

olio su tela, cm. 130 x 220

Dipinto a Roma dopo un viaggio in Africa. Riprende il motivo di altre tele dipinte a spatola su un fondo di colore brillante.

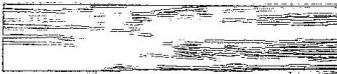
Anziché convergere in bande o fasce chiaramente definite sul fondo, qui le zone colorate si estendono a tutta la superficie come se fossero sparse, dissociate e ferme nella luce rosata, lasciando all'occhio la possibilità di vagare liberamente da una zona all'altra, senza operare necessariamente una « sintesi » dei pezzi, in una forma dell'insieme (banda o fascia). È un campo aperto dove forme e colori si mantengono in una tensione costante con un carattere ornamentale particolare, riducendo però l'effetto del « cloisonnée » al minimo.



VIOLETTA, 1973. Cat. N. 533

olio su tela, cm. 70 x 50

È uno degli ultimi quadri dipinti a Roma su un fondo viola che contrasta con una pioggia di pennellate di colori che tendono al complementare del viola e complementari fra loro: aranci, gialli, rossi accesi e verdi.



BYE S, 1974. Cat. N. 317

olio su tela, cm. 50 x 250

Dipinto a Roma nella primavera: è una composizione « lunga » basata su 5 quadrati. Frammenti e strisce di colori luminosi si snodano e cercano di congiungersi lungo un fondo bleu intenso, creando spazi lontani e profondi, uscendo e rientrando da destra a sinistra e viceversa, dai lati della tela. All'interno, nelle pause di questo movimento lunghe e brevi, appare la luce del fondo e si creano spazi lontani e profondi.

La piccola dimensione delle strisce colorate rispetto alla dimensione della tela accentua l'effetto lirico e la sensazione di incommensurabile distanza, quasi di perplessità di fronte a uno spazio inafferrabile.

NOTE BIOGRAFICHE

- 1927 Nasce a Roma il 29 giugno.
- 1941-45 Disegna e dipinge; completa gli studi classici e inizia quelli di architettura.
- 1945-46 Prime mostre con altri giovani artisti. Incontra Severini e Prampolini; si interessa alle idee e alle opere quasi dimenticate del Futurismo. Segue le lezioni di Lionello Venturi sull'Impressionismo. Incontra Turcato, Corpora, Franchina, Consagra, Guttuso, un circolo d'artisti più maturi, in polemica con il '900 e la « Scuola Romana », anch'essi divisi fra l'adesione al « realismo socialista » e lo interesse per la tradizione moderna internazionale. Dipinge le prime composizioni astratte.
- 1947-48 Partecipa alla redazione del « manifesto - FORMA 1 ». Breve soggiorno a Parigi e a Praga. Vince una borsa di studio del Governo Francese e si trasferisce per un anno a Parigi, in Belgio e in Olanda. A Roma inizia la collaborazione con Prampolini e Jarema alle mostre dell'Art Club.
- 1949 Viaggio in Austria ed a Monaco. Scrive alcuni articoli per il « Giornale della Sera », per il « Mondo » e per « Art d'Aujourd'hui ».
- 1950-51 Breve soggiorno a Parigi. Con Guerrini e Perilli organizza la galleria « Age d'Or » a Roma e a Firenze; pubblica FORMA 2. Scrive la prefazione alla mostra di Kandinsky a Roma e a Milano; allestisce con l'Art Club e l'Age d'Or la « 2ª Mostra Nazionale d'Arte Astratta » alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Collabora al numero speciale « Italie » della rivista « Aujourd'hui » e « l'Architecture d'Aujourd'hui » e alla redazione della rivista « Spazio ». Inizia una serie di quadri bianchi e oltre la tecnica della pittura, ricerche tridimensionali con linee e punti in rilievo. Vince il primo premio del Ministero della Pubblica Istruzione per il disegno. Partecipa alla Triennale di Milano con una grande pittura murale collettiva, eseguita con Perilli e Guerrini.
- 1952 Con Burri, Colla, Conte, Mannucci, Perilli e Prampolini organizza la « Fondazione Origine » e pubblica la rivista « Arti visive ». Realizza le scenografie per « Aucassin et Nicolette » di M. Castelnuovo-Tedesco, al Maggio Musicale Fiorentino. Soggiorna a Parigi.
- 1953 Partecipa al « Summer International Seminar » della Harvard University e si trasferisce per un anno negli Stati Uniti. Prima mostra personale con disegni e collages alla Wittenborn One-Wall Gallery a New York.
- 1954-55 Prima mostra personale con pitture e bassorilievi bianchi, « cartographies », alla Rose Fried Gallery di New York. Scrive alcuni articoli per la Voce dell'America, Art News e Art Digest. Partecipa alla Triennale di Milano con un grande bassorilievo a colori. Pubblica il libro « La fantasia dell'Arte nella vita moderna ». Dipinge una serie di quadri con macchie di colore vivo, e con semplici bande trasparenti. Esperimenti di scultura in legno, plexiglas e metallo. Esegue nove pareti monocrome per il Club « Sheherazade », a Roma, in collaborazione con l'Architetto Ombuen. Viaggio a Berlino e Monaco; entra in contatto con la Galleria Springer. È no-

- minato consigliere dell'Art Club. Mostre personali alla Galleria Apollinare, Milano e alla Galleria del Cavallino, Venezia.
- 1956 Organizza con Perilli una fabbrica sperimentale di ceramiche. Insegna al « Positano Art Workshop ». Collabora al libro: *The World of Abstract Art*, Wittenborn, New York. Dipinge una serie di quadri impressionisti, con gruppi di macchie di colori primari ordinati lungo linee di forza curve. Invitato alla XXVIII Biennale di Venezia. Mostra personale alla Galleria La Strozzi, Firenze.
- 1957 Prima mostra personale a Roma alla Galleria La Tartaruga. Vince il primo premio Città di Alessandria e quello del Ministero della Pubblica Istruzione per la pittura. Viaggia a Parigi, in Svizzera e in Spagna. Soggiorna ad Antibes.
- 1958 Dipinge una serie di quadri monocromi sulle dominanti nero-grigio-bleu, in cui la struttura grafica si identifica con l'applicazione del colore a tratti, prima paralleli, poi convergenti e incrociati. Da questi quadri sviluppa un metodo di rappresentazione dello spazio mediante la vibrazione della luce, attraverso un reticolo trasparente di strutture cromatiche sovrapposte. Invitato alla XXIX Biennale di Venezia. Partecipa a varie mostre di gruppo, tra cui: « Postwar Italian Painting » mostra viaggiante negli Stati Uniti.
- 1959 Viaggia e soggiorna a Berlino, a Kassel, Düsseldorf e Parigi. Vince uno dei Premi Lissonne. Approfondisce la ricerca sulle qualità del colore (massa e trasparenza).
- 1960 Mostra personale alla XXX Biennale di Venezia; ottiene il premio Fondazione Tursi. Viaggio negli Stati Uniti, invitato dalla Università di Pennsylvania a riordinare e dirigere la sezione pittura e scultura della Scuola di Belle Arti. Partecipa a mostre di gruppo.
- 1961 Soggiorno negli Stati Uniti dove insegna alla Università di Pennsylvania e lavora a Filadelfia per un semestre ogni anno ed è nominato Chairman del Dipartimento Belle Arti. Viaggia in Germania, a Londra e a Parigi. Ottiene da una giuria internazionale il « Prix Kandinsky 1961 » e il premio della II Biennale di Parigi. Partecipa a mostre personali e collettive.
- 1962 Continua l'insegnamento per un semestre a Filadelfia. Vince il Premio Termoli e il Premio Lignano. Invitato a far parte della Marlborough Galleria d'Arte di Roma.
- 1963 Insegna nuovamente a Filadelfia. Viaggia attraverso gli Stati del Sud-Ovest, Arizona, New Mexico, Colorado. Mostra personale alla VII Biennale di San Paolo. Partecipa a mostre collettive e lavora a Filadelfia.
- 1964 Soggiorno a New York. Tiene conferenze alla Michigan State University, al Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, e alla Rutgers University. Partecipa a mostre personali e collettive tra cui « Documenta III », Kassel « Concretismo 1947-1950 », Galleria di Palazzo Libri, Firenze.
- 1965 Vince il Premio Internazionale Lissonne. Insegna all'Università di Pennsylvania a Filadelfia e fa conferenze alla Michigan State University e Rutgers

- University.
Partecipa alle mostre: « NUL » allo Stedelijk Museum di Amsterdam; « The Responsive Eye » al Museum of Modern Art, New York; « Arte Italiana Contemporanea » Teheran, Bucarest.
- 1966 Insegna alla University of Pennsylvania per un semestre.
Mostre personali a Londra, Losanna, St. Gallen, XXX Biennale di Venezia, Verona. Partecipa alle mostre: « White on white », Kunsthalle, Berna; Biennale di Bari; Peintures Italiennes d'Aujourd'hui, Teheran.
- 1967 È nominato Full Professor dell'Università di Pennsylvania dove continua a insegnare.
Vince il Premio Maggio di Bari, il Premio Michetti a Francavilla.
- 1968 Su invito della Deutsche Akademische Austauschdienst soggiorna per sei mesi a Berlino ospite dell'Accademia di Belle Arti.
Medaglia d'oro alla Mostra Internazionale di Grafica Contemporanea, Vignola (Bologna).
- 1969 Continua ad alternare l'insegnamento a Filadelfia e il lavoro a Roma.
Mostre personali a New York, Lugano.
- 1970 Sospende l'insegnamento negli Stati Uniti e si trasferisce in campagna a Prima Porta, vicino a Roma.
Vince il Premio Città di Cracovia (Polonia).
- 1971 Continua a lavorare a Roma dopo un breve soggiorno in Senegal.
Esce dall'Editore « Im Erker » di San Gallo il libro « La luce » al quale Dorazio ha lavorato con Ungaretti dal 1967. Compie un lungo viaggio nel Medio Oriente che influenza il suo lavoro. Dipinge in colori molto intensi su fondi colorati, comincia di nuovo ad adoperare le spatole e una tecnica compositiva molto vicina al « cloisonné ».
- 1971 Realizza la scenografia dell'opera di Schiemberg « La notte trasfigurata » per la Scala di Milano.
- 1972 Breve soggiorno a Londra e in Grecia.
- 1973 Dopo un breve soggiorno a Londra si reca in Africa dove fa un lungo viaggio fino al Lago Rodolfo e visita gli scavi del Prof. Leakey.
È invitato a fare parte della Sala permanente del « GRUPPOZERO » al Museo di Düsseldorf.
- 1974 Ha un nuovo studio a Todi.
Tiene a Roma e a Milano una conferenza contro le ingerenze del potere ufficiale negli affari e nelle attività dell'arte dal titolo « Arte e Egemonia ».
- 1975 Risiede e lavora a Todi.
L'associazione « Piazza Maggiore » allestisce la prima mostra antologica « Piero Dorazio 1946-1975 ».



Galleria
del Milione

Via Bigli 21
20121 Milano, Italia
telefono 780879 793937

Stampato in Italia
Elegraf
Settimo Milanese