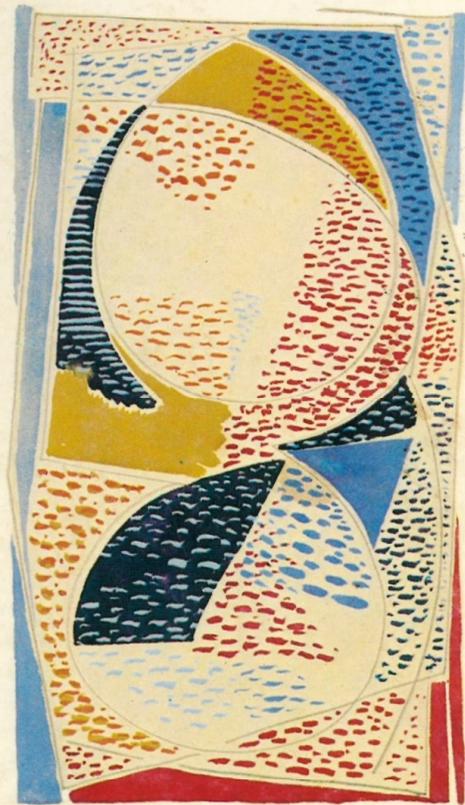


COLLOQUIO CON DORAZIO

GIUSEPPE APPELLA
COLLOQUIO CON DORAZIO



EDIZIONI DELLA COMETA
ROMA - MCMLXXXIII

B I/4

In copertina:

Acquarello, 1948, cm 43 × 28,5

COLLEZIONE DEL MILLENNIO

9



Piero Dorazio in una foto di Lafranca, Locarno 1974

GIUSEPPE APPELLA

COLLOQUIO CON DORAZIO



EDIZIONI DELLA COMETA
ROMA - MCMLXXXIII

DIPINGERE È TRASMETTERE ENERGIA VITALE

Dopo anni di azioni estetiche sperimentali dissoltesi nel provvisorio proprio per voler fare il verso o la caricatura a questo e a quel mito dell'avanguardia storica internazionale (Duchamp in primis), ritorna viva e insostituibile la necessità della pittura realizzata con una totale e intransigente coscienza storica, dove l'esaltazione della creatività è costruzione, metodo, armonia, gioia del lavoro ma anche provocazione, lotta contro ciò che tu chiami « cultura fatta di simulacri ». Non vedi in questa necessità le ragioni di un rinnovato interesse nei tuoi confronti e, guarda caso, nei confronti dei compagni di Forma 1: Accardi, Consagra, Turcato, Sanfilippo?

Secondo me l'attività non creativa delle neoavanguardie che va avanti dal 1960 in poi, cioè neodadaismo, pop-art, neocostruttivismo, neoqui, neolà, va esaminata da un altro punto di vista. Io ho scritto un articolo su « Metro » nel 1961, che si intitolava « Neo, neo, neo... no » in cui condannavo tutte queste rievocazioni, questa nostalgia, questo modo di identificarsi con movimenti e comportamenti del passato rivolti allora a una so-

cietà borghese ignorante, non a quella di oggi, più illuminata. Non si può fare il dadaismo contro la borghesia milanese che compra qualsiasi cosa. Il problema è un altro, è quello del linguaggio, e non a caso gli artisti di « Forma 1 » tornano di interesse, *tornano* per modo di dire perché hanno continuato a lavorare sempre al di là di qualsiasi moda, di qualsiasi avvenimento contingente, come una continua corrente sotterranea. Il loro impegno, espresso nel manifesto di « Forma 1 », era un impegno deciso con un programma di vita. Quando a vent'anni si sceglie e si è seri, si sceglie un programma di vita. La ricerca pittorica, infatti, era una ricerca di prototipi, di modelli linguistici, era un tentativo di riformare il linguaggio dall'interno. Il nostro impegno era, al di là di qualsiasi contingenza, sull'esperienza sensoria e poi intellettuale della tecnica della pittura, quindi rivolta alla ricerca di modelli visivi, di madreforme, di prototipi, di archetipi, di modi di cambiare il colore, lo spazio, la luce, un passo avanti, più verso il futuro, oltre quanto era stato fatto dai futuristi. Noi abbiamo continuato sempre su questa strada, in certi momenti anche da clandestini... e poi, intendiamoci, l'arte non è un balletto propagandistico, è una ricerca quasi monastica, di tipo scientifico, non razionale ma intuitiva, come diceva Croce, una ricerca di valori della visibilità che si fa passo

passo, dalla sensazione al concetto. Le esperienze cui accennavi tu sono state compiute in senso inverso: dal concetto si è cercato di tirar fuori l'arte. Tutti noi di « Forma 1 » siamo sempre rimasti, credo, d'accordo su questo impegno, su questo modo di intendere l'attività dell'artista che deve cercare attraverso la sua sensibilità, le sue sensazioni, e attraverso questa esperienza fisica e poi psicologica arrivare a delle conclusioni intellettuali, alle idee...

Cito alcuni titoli delle tue opere: Passeggiata del seduttore, Amore chiama colore, Georgicon, Visita di Venere, Scavezzacollo, Doloroso, Karezza, Voloceco, Cekarola... I titoli fanno sempre riferimento al tipo di lavoro (tratto, trama, pennellata, tono dominante, frantumazioni, composizioni, luminosità, vivacità cromatica, in sostanza la struttura percettiva da te proposta) o tengono anche conto della possibilità e sensualità del momento, degli effetti drammatici e così via?

L'arte viene dall'esperienza sensuale del mondo. L'artista è prima di tutto un sensitivo, un epicureo, non un aristotelico o un platonico. L'artista vede, attraverso i sensi, quella che è la realtà, sensoria, per farla vedere agli altri e dire: attenti, non vi fate illudere dai fantasmi della realtà, non credete alle false sensazioni, a quelle che voi non percepite real-

mente ma che sono indotte, influenzate dalle idee, dalla propaganda, dalla cultura in genere. L'artista, proprio perché sensitivo, lavora contro la cultura. Perciò, tutto questo pasticcio che è stato fatto negli ultimi quarant'anni, tra cultura e arte, è una tragedia. L'artista lavora perché vuole cambiare la cultura in cui vive, i modelli della visibilità, vuole cambiare i colori del mondo, quello artificiale — intendiamoci — non della natura. Siccome noi viviamo in un mondo artificiale l'artista decide quali saranno i colori di questo mondo e vuole che siano sempre più vicini alla verità sensoria. L'uomo, infatti, può sopravvivere, come tutti gli animali, solo se in grado di difendersi, conservando la sua capacità sensoria sempre all'erta, non facendosi addormentare dai mass-media. La vera minaccia, oggi, non è la bomba atomica, è la televisione che degrada la nostra sensibilità. Ecco, quindi, la funzione dell'artista che, vivendo di sensazioni e non di idee, trasforma tutto, molto lentamente, certo, come l'ape fa con il miele.

I titoli delle opere, astratte, tengono conto anche di un altro fatto. Tanti anni fa, quando con gli amici di « Forma 1 » scoprimmo il surrealismo comprendemmo subito una delle invenzioni di Picabia: spiazzare l'immagine dal titolo, cioè far vedere un oggetto con un titolo che non aveva niente a che fare col nome che dava a quest'oggetto.

Perché la gente è abituata alla meccanica dell'identificazione di un oggetto con un nome. *Scavezzacollo*, ad esempio, è un quadro scombinato, asimmetrico, che apparentemente non sta insieme, nel quale il ritmo non corrisponde alla struttura geometrica. Era il periodo in cui trionfava Vasarely e la op-art ed io ho fatto questo quadro per sgangherare questa idea che l'arte geometrica fosse quella vera. Era, invece, solo un fantasma della realtà.

Il titolo dovrebbe mettere l'osservatore in uno stato d'animo più distaccato possibile, così da poter guardare il quadro per quello che è, come se fosse un animale mai visto e volergli dare un nome. L'osservatore, spiazzato con un titolo che non c'entra nulla con l'opera, si sente — forse — più libero.

Il colore nei suoi rapporti fluidi, nella sua complementarietà luminosa, nell'urto dei primari, viene indagato con metodo e segue una linea che da Cézanne, attraverso Matisse, arriva a Mondrian. Senza voler stabilire uno schema immutabile (tu stesso nel '55, nel libro La Fantasia dell'arte nella vita moderna, parli dell'arte astratta come « compendio delle innovazioni e delle idee critiche di tutta l'arte contemporanea » e del colore dalla « funzione ben nota come segnale o simbolo ») puoi chiarire questa tua regola?

In quel libro io cercavo di divulgare conoscenze e documenti ignoti. Non si esigeva, a quell'epoca, in Italia, nessun libro sull'arte contemporanea europea e mondiale. Nessun critico aveva avuto il coraggio, l'indipendenza e la pazienza di mettere insieme i documenti e diffondere in Italia delle notizie su quello che era stato fatto dal 1914 in poi nel mondo. Noi avevamo il Futurismo e basta. Quel libro uscì nel 1955 ma in realtà l'avevo scritto nel 1953-'54, e raccoglieva delle esperienze che avevo fatto a Parigi e in America, con dei giudizi un po' candidi, però oggi lo riscriverei più o meno nello stesso modo, forse in maniera meno ecumenica, più tagliente.

Effettivamente, a quell'epoca, in Italia avevo fatto i salti mortali per riuscire a capire cos'era successo dopo i grandi pittori come Previati, Balla, Boccioni, Severini che nessuno nominava. Facemmo una mostra di Balla alla Fondazione Origine e non la vide quasi nessuno... C'è stata sempre una grande reticenza. Gli stessi artisti moderni hanno avuto quasi paura (salvo Mallarmé) di ammettere che l'arte si basa sulla vita dei sensi, che è una attività prima sensuale e poi intellettuale e allora hanno dovuto giustificare questa eresia e per dire che l'arte è razionale hanno inventato un mucchio di teorie. L'ultimo esempio assurdo è Albers con le sue teorie sul colore.

Ogni artista sceglie i colori che gli piacciono di più, come fanno le api con i fiori. Non c'è nessuna teoria sui colori che si possa adattare all'arte. Io ho studiato quelle di Albers, di Itten,...

... di Goethe...

... Goethe ha cercato di rendere creativa la teoria di Newton ma stabilendo sempre un metodo. Nel mondo dei colori non ci può essere un metodo perché in un mondo affidato a delle regole a un livello più profondo esiste solo il rapporto sensorio, non esiste nessun metodo applicabile, oppure è subito noioso, non è più creativo. Io ho tentato, negli anni, di lavorare come Schönberg, con scale di un certo numero di colori, con scale armoniche, di contrasto, tonali,...

... è questo, dunque, ciò che chiamano il « ritmo musicale del colore » in Dorazio?

Il ritmo musicale del colore io non lo vedo. Scelgo i colori ai quali rispondo di più, non secondo un metodo ma secondo una successione sensitiva, lascio che un colore chiami l'altro. Sono un tramite di quello che succede nel quadro. Non sono io che faccio il quadro, il quadro lo fanno i colori e le mie sensazioni che li passano sulla tela. La realtà è fatta

di passaggi d'energia. L'artista che ha operato una grande rivoluzione nell'arte moderna, dopo Matisse e Picasso, è Pollock.

Pollock ha buttato per aria la tavolozza sulla quale anche Matisse mescolava i colori, ha buttato via questa paura che avevano gli artisti di dichiararsi liberi, sensuali, scatenati, non obbligati a render conto di come usano i colori. Non esistono teorie sull'arte, esiste l'attività creativa, esiste la pittura, esistono le opere che hanno una loro efficacia se sono riuscite o no, se sono opere d'arte o no.

Diverso tempo fa leggevo una tua confessione: « Ogni mio quadro rappresenta uno stato di tensioni. Non posso disegnare prima i miei quadri, ché diversamente lo stato di tensione si affievolirebbe al punto tale da scomparire, dipingerei solo delle strisce colorate di una banalità troppo evidente per essere chiamate pittura. Il quadro, quindi, lo dipingo senza un menabò: una striscia dietro l'altra e lascio cogliere all'osservatore le vibrazioni di queste bande ». E, allora, il disegno cos'è per te? E quando realizzi della grafica da Romero o a St. Gallen?

Ho detto prima che noi non facciamo altro che trasmettere energie vitali, anche attraverso le parole. Per esempio, se io rileggo una poesia di Ungaretti, dalle associazioni di parole, dalle sensazioni che suscitano, mi viene tra-

smesso un impulso vitale. Perfino Gioacchino Belli o, se sento della musica — non Mozart che è il musicista più pedante del mondo — un cantante pop come Bob Morley, con le sue parole assurde, mi danno energia vitale. Allora, fare un quadro significa scaricare energia vitale in una forma che deve essere spontanea, fluida, come inserire una spina in una presa elettrica. Se io disegno prima un quadro, non faccio altro che copiare una cosa che sta lì. Se faccio il disegno quello è il quadro, perché la mia energia è trasmessa nel disegno, non posso trasferire l'energia che ho messo nel disegno in un quadro più grande. Posso avere una piccola idea, uno schizzo, utile a una serie di quadri. Quando dipingo devo mettere le cose in modo che ci sia questo costante flusso di energia, questa continua trasformazione di energia in colore.

Ciò accade anche nella realizzazione di una incisione. Cerco, il più possibile, di essere diretto perché penso che questa improvvisa energia debba essere colta al volo. Certo, non si può fare da un momento all'altro: aspetto, delle volte, come un corridore che deve scattare al momento giusto, come il raddomante che è venuto qui oggi e sentiva l'acqua in certi punti e in altri punti no. Fare un quadro richiede molto tempo, allora bisogna essere al momento giusto nello stato adatto a trasmettere quella forma di energia.

La prima volta a New York, da Emmerich, quindi a Parigi e nell'ultima mostra romana, ho visto delle opere costruite con un senso nuovo dello spazio. In questo spazio ogni invenzione si muove e irrompe per essere a sua volta invasa. Mai, comunque, che il segno o la pennellata, si carichino di intenzioni espressive. In ogni struttura gli elementi che la compongono non assumono mai un valore diverso o maggiore da quello che tu hai loro attribuito. È l'esigenza di andare al fondo delle possibilità offerte dal colore, l'accentuazione delle possibilità relazionali degli elementi che compongono il tuo linguaggio?

Fare quei quadri di cui parli, dove ogni punto di colore era in rapporto con altri punti e non per ragioni tecniche ma per ragioni visive, fu un'esperienza addirittura dolorosa. Era un tentativo di creare una tensione costante su una superficie, in modo che fosse un campo di radiazioni di energia. Per ottenere questo occorreva mettere in fila, da destra verso sinistra, dal basso verso l'alto, una serie di punti di colore sulla superficie, o neutra o buia, far vivere i colori, farli cantare insieme, in modo che da questa simultaneità di tipo futurista (io penso che il futurismo non sia ancora morto) risultasse — insieme — una assoluta sintonia di energia trasmessa da questa successione di colori. Non si tratta di un disegno ma di una

motivazione intravista, come quando si guarda un quadro impressionista e si chiudono un po' gli occhi perché le forme assumano dei contorni che non esistono in realtà. Cioè, tentare di fare una cosa che uno intravede. Quei quadri non furono capiti subito e certo hanno un senso nuovo dello spazio. C'era un controllo assoluto, come se avessi un controllo strumentale dentro di me.

La componente espressionista, poi, per me proprio non esiste. Io non sono un artista che « esprime se stesso » (secondo una banale espressione romantica), io esprimo qualcosa che è della vita, del mondo. Faccio da tramite alle cose che esistono perché spero che continuino ad esistere. Per questo produco il vino...

La ricerca (continua pratica sperimentale), collocata tutta all'interno della pittura, è sempre stata per te, un mezzo efficace di comunicazione, una possibilità di salvazione?

Penso all'uomo come ad un atleta che fa la staffetta 4 x 400: ci si passa il bastone. La vita è una staffetta che trasferisce la civiltà da questa cultura alla prossima. Noi siamo trasmettitori di vitalità e di civiltà, non di cultura che è un'altra cosa. L'arte serve a trasmettere la civiltà, l'ambizione alla civiltà, alla grande arte, non al mestiere. Perciò non mi sento come un artista che programma il grande capolavoro oppure vuole esprimere se stes-

so, non sono nevrotico, ho soltanto queste capacità acquisite, l'occhio, la pratica, l'esperienza che delle cose vanno e altre no, che certe associazioni di colori, certe qualità disposte in un certo modo, in certe direzioni, con un certo peso, possono contenere e trasmettere energia, non idee, concetti sull'arte, ma solo energia vitale.

La possibilità di salvezza è proprio nella passione che ciascuno di noi mette in quello che fa, perché spera che altri possano, non capire, non acquisire, ma sentire, quindi subire una specie di incendio trasmesso da una scintilla attraverso i sensi non attraverso l'idea...

Balla - Magnelli - Soldati - Prampolini, Motherwell - De Kooning - Kline - Frankenthaler: sono gli artisti che hai frequentato o che hai conosciuto bene (Kupka, Herbin). Cos'hai appreso da loro? Hanno modificato qualche tua idea?

Ognuno si sceglie gli amici che vuole...

... *O che merita...*

... io cercavo questi artisti perché si cerca conferma a quello che pensi e allora trovare in America — io avevo 25 anni — artisti che la pensavano come me mi faceva un grande piacere. In Italia ce n'erano pochi, erano cinque o sei (Prampolini, il mio amico Savelli, Turcato, Corpora, Franchina,...) e allora era

interessante trovare conferma di certe idee fra artisti anche più vecchi, come quelli che tu hai citato. Cosa ho appreso? Non molto, perché gli artisti non imparano niente da nessuno. Quando sono giovani imparano come risparmiare le proprie energie, a concentrarsi su una cosa, a non disperdersi e quindi è importante che ci sia un maestro. Io sono stato incoraggiato a concentrarmi su certi problemi, per esempio sul colore invece che mettermi a fare scultura. Gli artisti americani sono stati importanti perché hanno confermato la mia idea che il disegno fosse inutile, che il problema importante fosse il colore. Più che modificare le mie idee, le hanno allargate, ho capito che il mondo era più grande, che in America c'erano artisti che la pensavano come noi qui in Italia. Quando ho scoperto che artisti come David Smith, come Rothko, come Philip Guston erano socialisti, tutti di sinistra, mi sono reso conto che questa sinistra di artisti italiani del dopoguerra ripeteva un modello di comportamento politico, culturale, artistico già avvenuto in America negli anni Trenta, negli anni del *New Deal*, con la partecipazione dei pittori messicani Rivera, Orozco,... Uno cerca sempre delle conferme a quello che pensa, oppure dei grandi drammi. Per esempio, Albers — che a me piaceva molto — venne alla mia mostra e mi disse che non si potevano sovrapporre dei colori in trasparenza. E Mon-

drian diceva di Albers che era naturalista. C'è sempre da imparare, nel senso che le migliori idee sono le più piccole, le più incerte, le più deboli, e uno impara quando ha la conferma che l'idea che sta per scartare è la più valida. Apposta serve lo scambio, l'incontro... perché si è sempre oppressi, deformati da una cultura abnorme, dalla tendenza a scartare il meglio delle nostre emozioni. La comunione di idee è la cosa più bella che esista perciò gli artisti la cercano. Purtroppo, ci sono i critici che oggi hanno diviso gli artisti e le idee le danno loro, così gli artisti sembra che cerchino la comunione di idee con i critici.

Dove dobbiamo cercare le origini della tua idolatria per la cosa ben fatta, per l'alto artigianato, per la maestria, per la sapienza che ritroviamo in ogni tua opera? Posso dire che Ungaretti ha contribuito, liberandoti di tutte le retoriche, a purificare il tuo linguaggio?

Ungaretti ci ha dato una lezione formidabile. Ci ha spiegato che Leopardi era un grande poeta perché era sensuale. Ungaretti era un uomo straordinario che ha trasmesso alla mia generazione le lezioni di Bergson ascoltate a Parigi, e il messaggio di Mallarmé. Il simbolismo non è Klimt, vuoto decoratore, è Mallarmé. Il vero senso vitale del linguaggio tra-

smettitore di energia, il modo di spiazzare la parola dal segno, la parola dal significato, l'ha inventato Mallarmé e Ungaretti è riuscito a trasmetterlo non solo attraverso la sua poesia ma anche attraverso la sua conversazione, la sua presenza, la sua intensa partecipazione. Un po' Magnelli, un po' Severini hanno fatto il resto. Quando venivano a vedere i nostri quadri dicevano: Fateli un po' meglio, preparate bene la tela, perdeteci più tempo, guardate che se sono fatti meglio durano più a lungo. In fondo, questi uomini di una generazione insostituibile avevano la passione del cominciare e del finire bene, del far bene per il piacere di fare e non per il piacere di mostrare. Adesso siamo vittime di una cultura in cui l'obiettivo è mostrare non far bene. Se tu leggi le varianti nelle poesie di Ungaretti, è un continuo lavoro di lima. « Ungà » a volte mi telefonava per dirmi: cosa pensi che suoni meglio? E mi leggeva due o tre varianti. Non voleva sapere cosa pensavo, voleva una risposta immediata sull'impressione che ricevevo. Noi abbiamo imparato la vita dell'arte, dal punto di vista dei sensi, da Ungaretti. La sua poesia è piena di luci, di colori, di sensazioni (non impressioni), di emozioni e poi di simboli.

Il fare bene, dunque, viene dalla conoscenza, dal rispetto e dall'emulazione di questi vecchi e dalla familiarità che abbiamo avuto con loro, dall'osservazione dell'impegno che met-

tevano in ciò che facevano senza alcun compenso o pubblicità.

Senza falsa modestia, Dorazio è tra i precursori di quell'arte che tra i maestri annovera sola Barnett Newman e Agnes Martin?

Bisogna sconfiggere questo modo di intendere l'arte come un fenomeno cronologico, di legare l'arte alle pastoie della storia, al prima e al dopo. Bisogna vedere se l'opera è significativa o no. Il prima e il dopo non contano, conta chi ha fatto meglio. Non c'è un precursore, è come una catena, c'è chi si aggancia a un discorso linguistico giusto ma non è precursore, è uno che si inserisce nel momento buono della staffetta 4 x 400 e non lascia cadere il bastone. I veri precursori sono degli uomini fantasma creati da questa illusione di leggere l'arte come storia, con l'orologio. Tutto ciò porta a tali elucubrazioni, a tali astuzie estetiche da supporre strategico, per esempio, rifare la pittura del '600...

Agnes Martin ha copiato, mi pare, i miei quadri visti a New York nel '60 e ha cambiato stile mettendosi a lavorare con la matita. Di Newman ero molto amico, lo vedevo quasi ogni settimana, due o tre sere di seguito. Newman era piuttosto mistico, vedeva l'arte come proseguimento dell'assoluto, nel senso biblico: essere vicino a Dio con una opera d'arte che desse all'osservatore l'im-

pressione di una realtà permanente, eterna, indistruttibile. I suoi quadri, grandi campi di colore puro, dipinti in modo molto accurato, davano l'idea dell'assoluta presenza di qualcosa di grande, di una capacità creativa umana simile a Dio. Io ero, invece, nelle mie concezioni, piuttosto atomistico, pensavo che il quadro doveva essere costruito centimetro per centimetro. Barney aveva, poi, come critico, una lucidità straordinaria. Andavamo spesso a vedere le mostre insieme. Come dicono in America, aveva un buon occhio. Alcuni artisti ora diventati bravi, anche se non celebri, li abbiamo scoperti insieme. Barney amava molto stare con i giovani, perdeva tempo anche per spiegare dove comprare una tela o i colori. Alla base dei quadri di Newman ci sono le ninfee di Monet, dell'ultimo Monet visto a Parigi per la prima volta nel 1956. Io ho portato Leo Castelli e Sidney Janis alla Galleria Katja Granoff.

L'esercizio della pittura si è sempre rivestito in te di carattere polemico (non siamo qui a citare le occasioni, ben note, in cui ti sei trovato in aperta ma dialettica contraddizione con le situazioni che sentivi di dover demistificare). La tua lotta alle ingerenze del potere ufficiale nell'attività dell'arte è un modo di confermare la tua vitalità, è un impegno civile?

Da giovani la nostra fortuna è stata quella di essere molti artisti insieme, la disgrazia di oggi è che gli artisti sono stati separati. Non ci sono gruppi di artisti che vivono come vivevamo noi, non c'è comunità di interessi. Allora, quando rifletto, a volte divento polemico perché noi abbiamo questo istinto, fortissimo, della giustizia. Ora, se guardiamo alla situazione della cultura artistica, spesso dobbiamo dire *no*. Siccome in Italia è impossibile dire no, se qualcuno lo dice diventa nemico, ostile a questo costante congratularsi, ringraziarsi, accattivarsi simpatie. Il nostro è un paese fatto di simpatie, se tu dici no, diventi antipatico e... polemico. Io non sono polemico, semplicemente rifiuto delle cose che non mi vanno. Per esempio, se mi invitano a una mostra fatta male, porto via i quadri perché non mi piace essere insieme alle teste dei criminali scelte da Lombroso, e conservate sotto alcool, come è accaduto a Bologna per la mostra « Metafisica del quotidiano » o a Roma per la mostra « Le linee della ricerca artistica ». Ponente ci è morto per quella mostra. Quando vedo, all'ingresso di quella mostra, che i maestri degli anni '60 sono Vedova, Burri, Munari, Novelli... mi porto via i quadri. L'idea che ci siano dei maestri mi fa impazzire perché io ho vissuto durante il fascismo e abbiamo sempre cercato di cancellare i maestri. Noi abbiamo conosciuto Matisse, Balla, Magnelli,

Legér, Braque: nessuno faceva il maestro. Allora questa idea assurda, ossessiva, dei critici che vogliono nella storia creare una successione cronologica, di valori; il mito della primogenitura, il mito delle lenticchie, è un'idea biblica che poi si trasferisce negli eserciti con i marescialli, i sergenti, ecc. In arte non esistono primi della classe, il fascismo ha avuto un grande effetto positivo su di noi, tra gli altri negativi e a parte le sofferenze e le umiliazioni subite ci ha insegnato a sopravvivere facendo pernacchie, come Totò, al capomanipolo. Nell'arte contemporanea, non nella storia, non vogliamo né capomanipolo, né sergenti. E tutti hanno mangiato lo stesso numero di pagnotte.

Il mio impegno civile è espresso andando all'origine del significato delle cose, ma non da filosofo. L'azione mi spinge ad analizzare la realtà e quindi a capire perché certe cose non funzionano, opponendomi all'idea che la vita è fatta di illusioni. Non voglio essere illuso come sono stati illusi i miei compagni di gioventù, fascisti o antifascisti, che sono morti. Il mio impegno civile è dire la verità, essere schietto, anche se si pestano i piedi a qualcuno. Non si può fare a meno di correggere l'ipocrisia che domina la cultura italiana, la falsificazione continua dei valori, la assoluta mancanza di dignità.

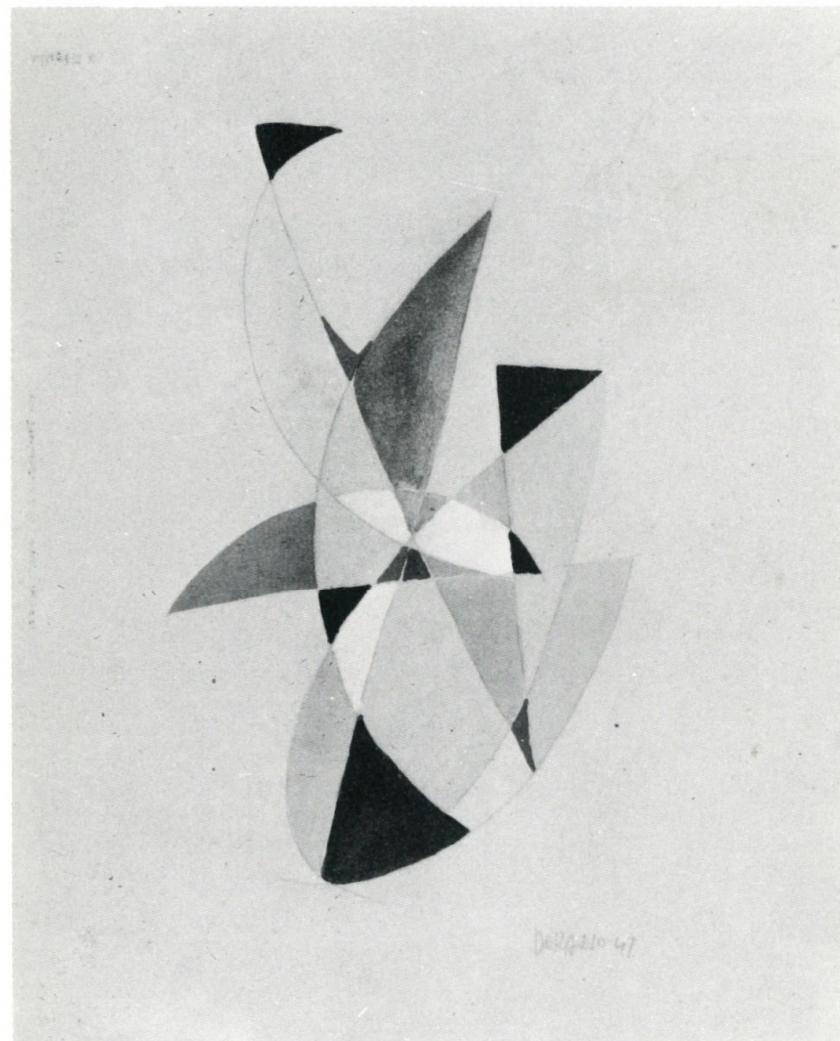
Scomodiamo Delacroix e rivolgiamoci all'oggi: «Noi abbiamo respinto tutti gli dei: a chi si rivolgerà dunque questo sfortunato pittore»?

Non è vero che i pittori di oggi hanno respinto gli dei, anzi li cercano. Molti artisti si creano degli dei protettori tra i critici, nelle istituzioni. Delacroix rifiutava gli dei. È, infatti, il primo grande artista che ha espresso la liberazione dell'uomo dalla servitù, dell'artista dalla committenza, permettendo all'artista di seguire la sua fantasia. In Delacroix prevale, infatti, la libertà della fantasia e una grande tecnica, una identità straordinaria fra tecnica e immaginazione, un carattere e una dignità eccezionali. A chi si rivolgerà allora questo pittore? A Delacroix.

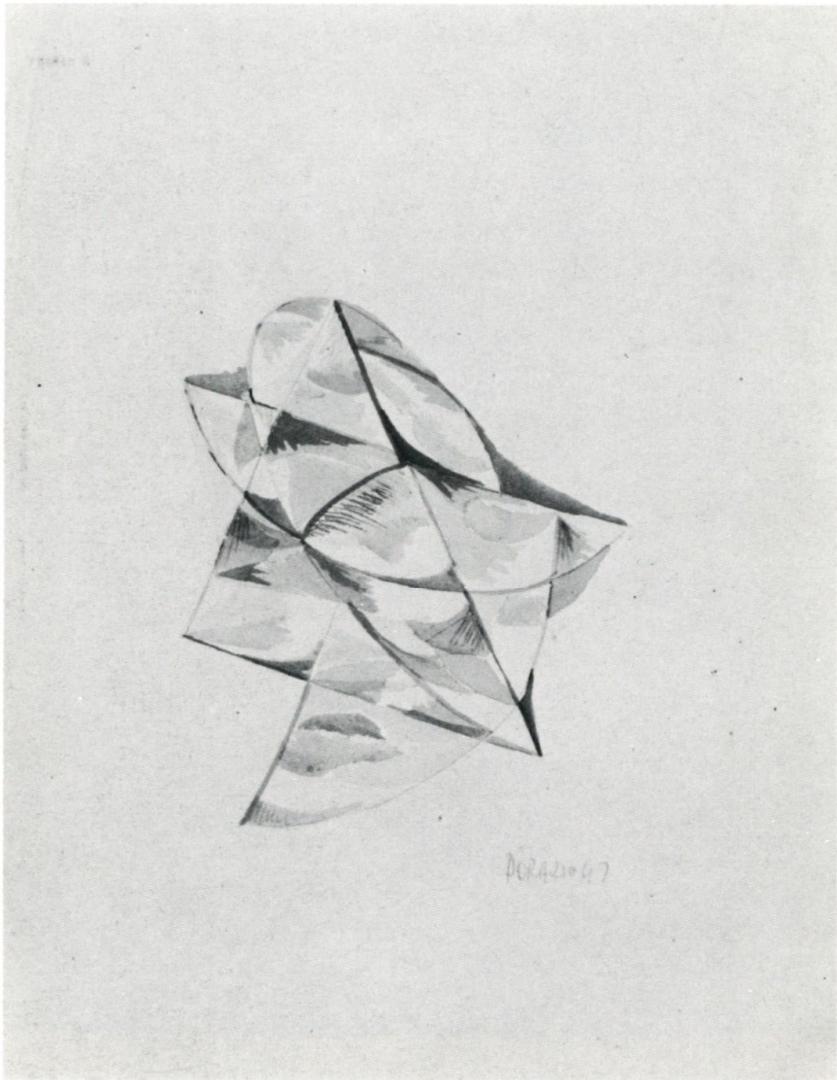
Canonica di Todi, 8 ottobre 1983

TAVOLE

Le foto delle opere sono di Enzo Pirozzi, Roma



Acquarello, 1947, cm 23,5 × 19



Acquarello, 1947, cm 23,5 × 19



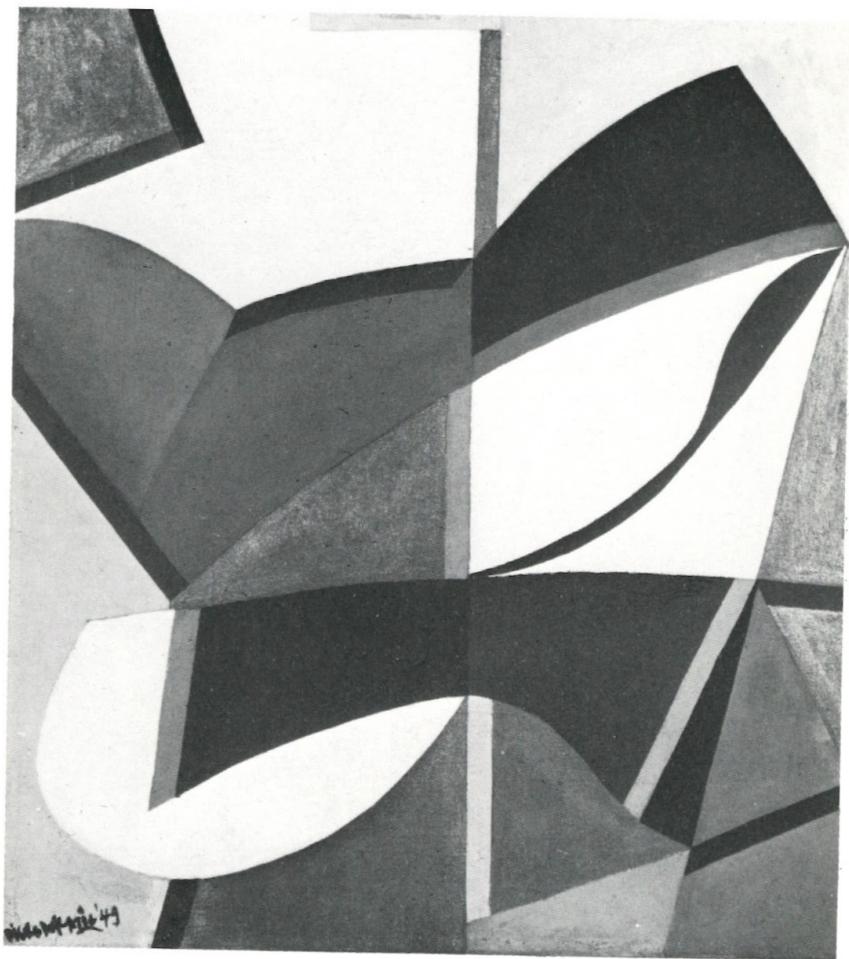
Pracna Brana, olio su tela, 1947, cm 60 × 44



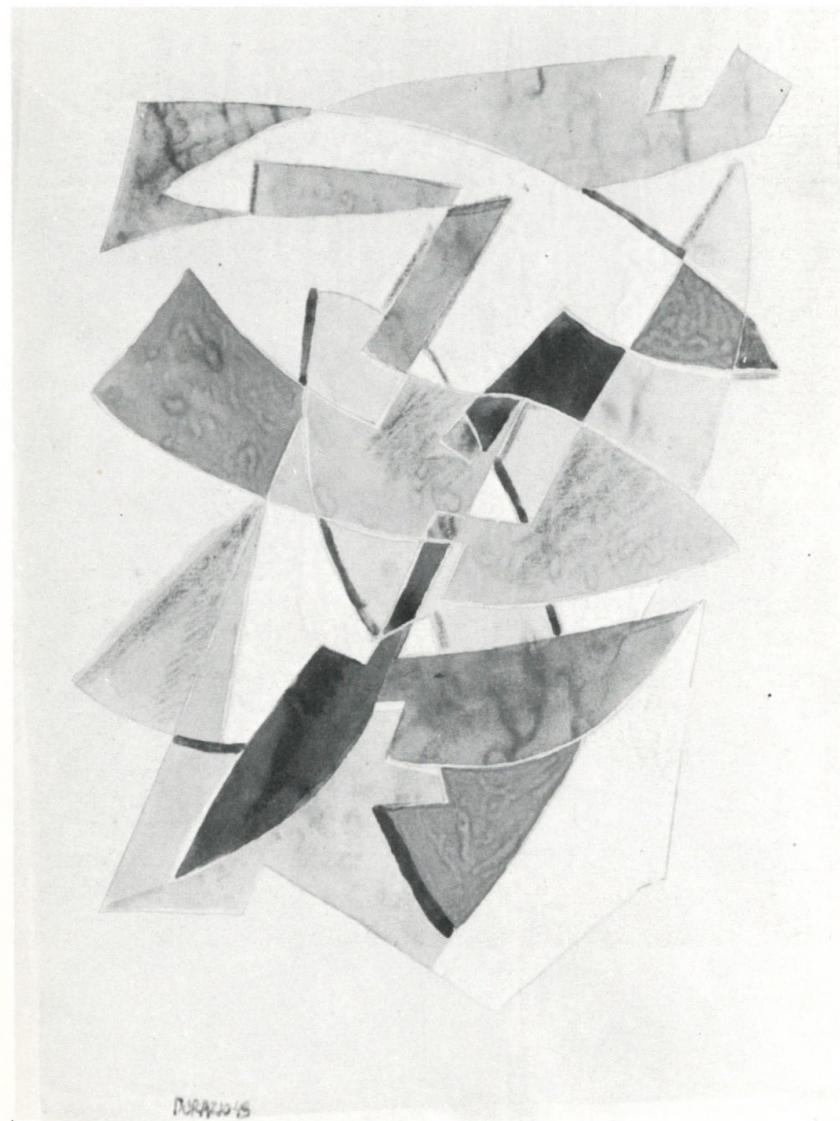
Tempera, 1947, cm 23 x 15,5



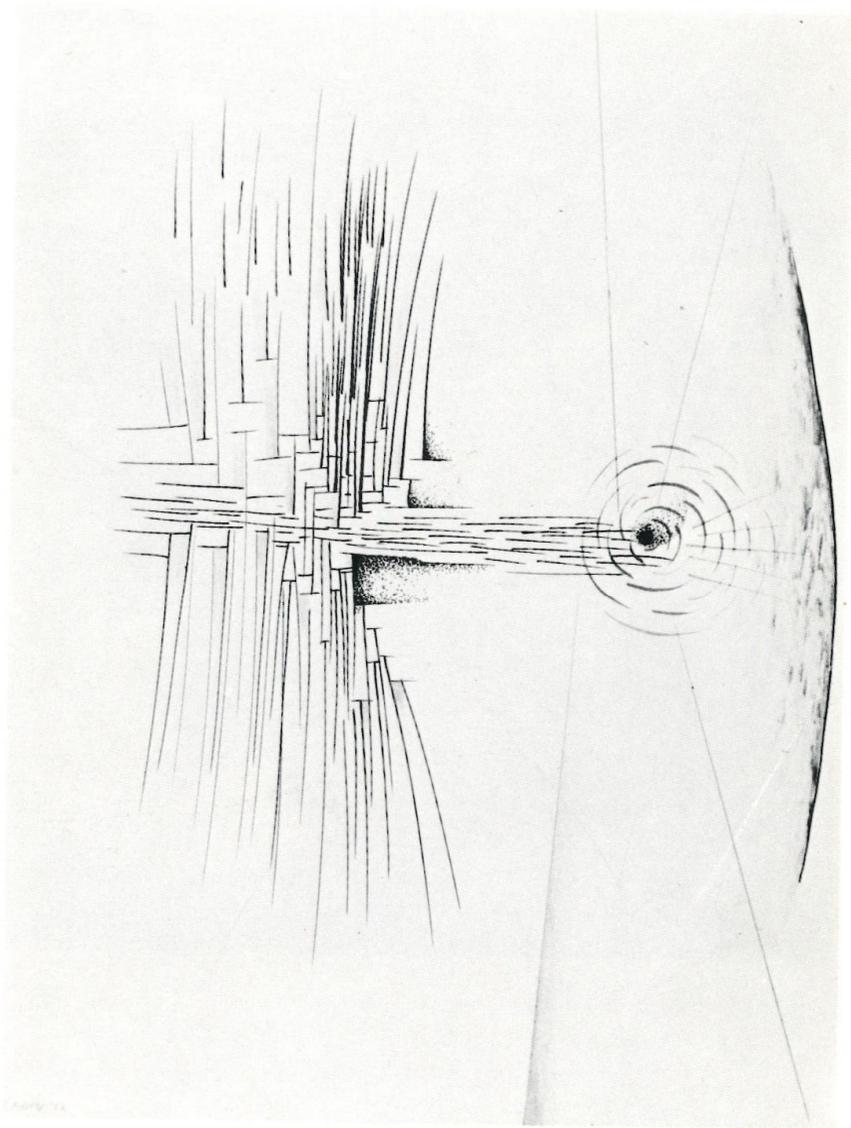
Tempera, 1948, cm 50 x 65



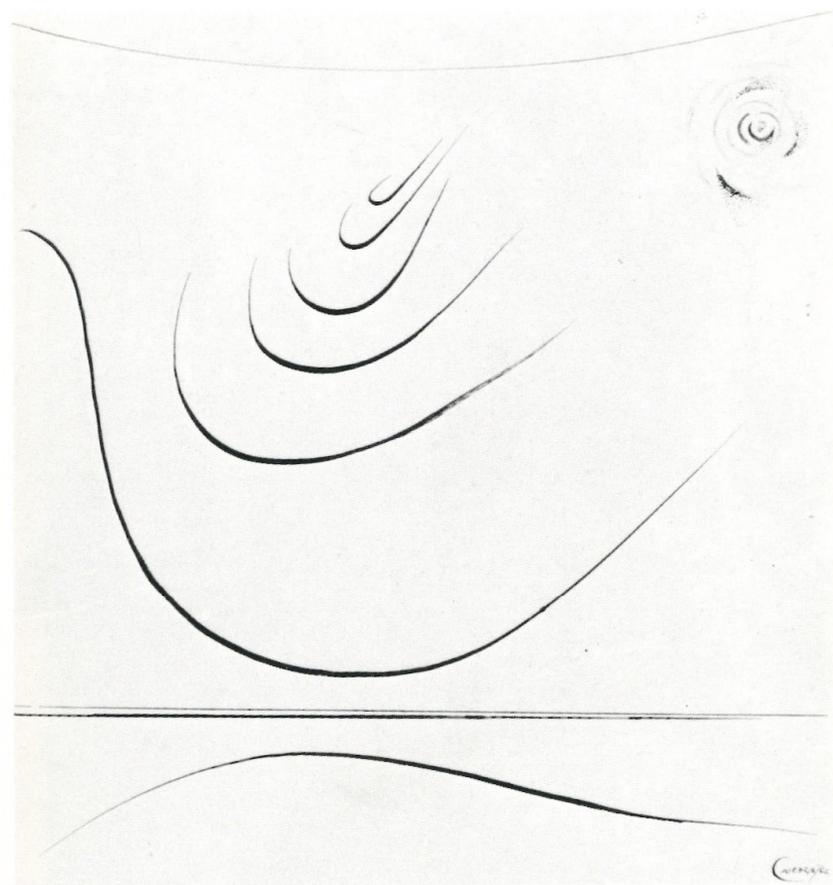
Leda, olio su tela, 1949, cm 62 × 55



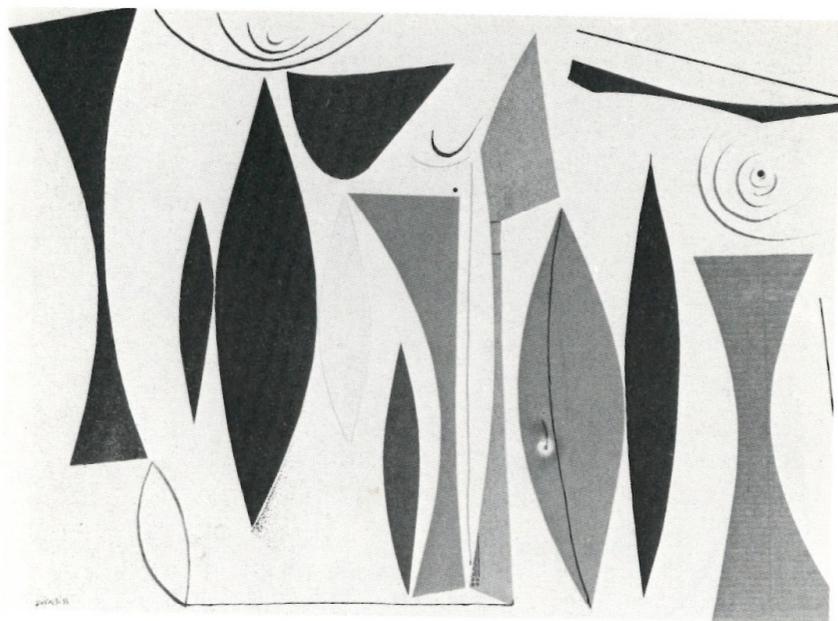
Acquarello, 1949, cm 30 × 21



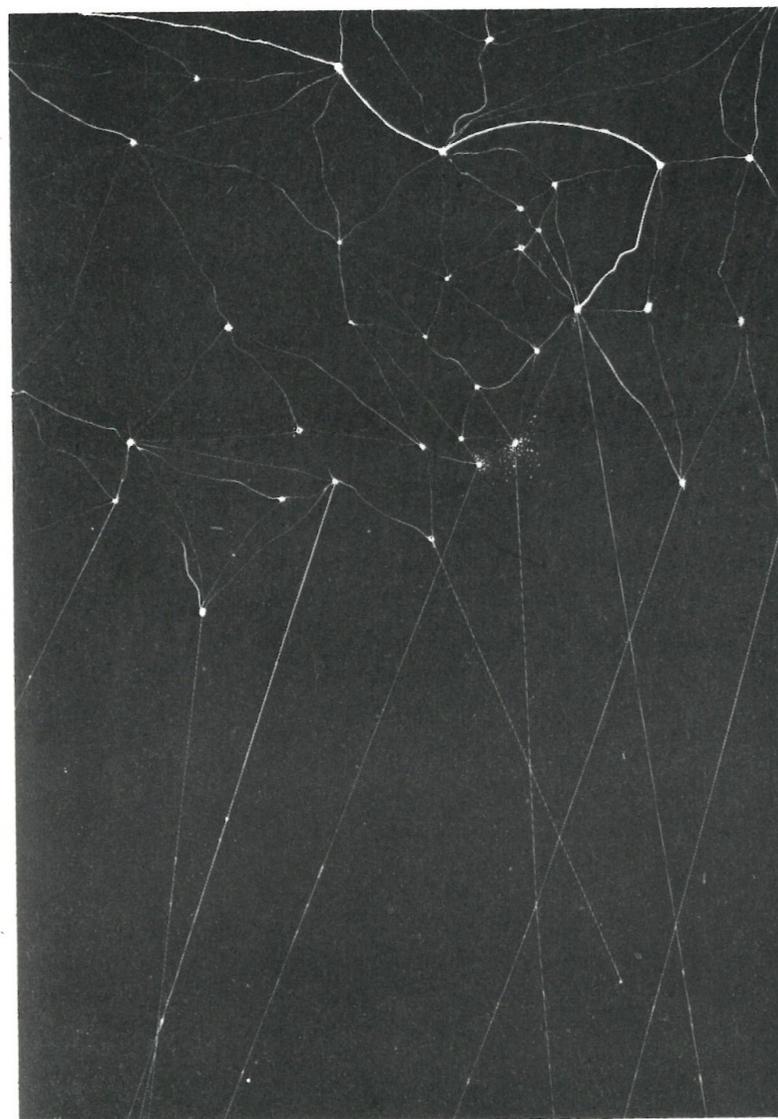
China, 1952, cm 35 × 25



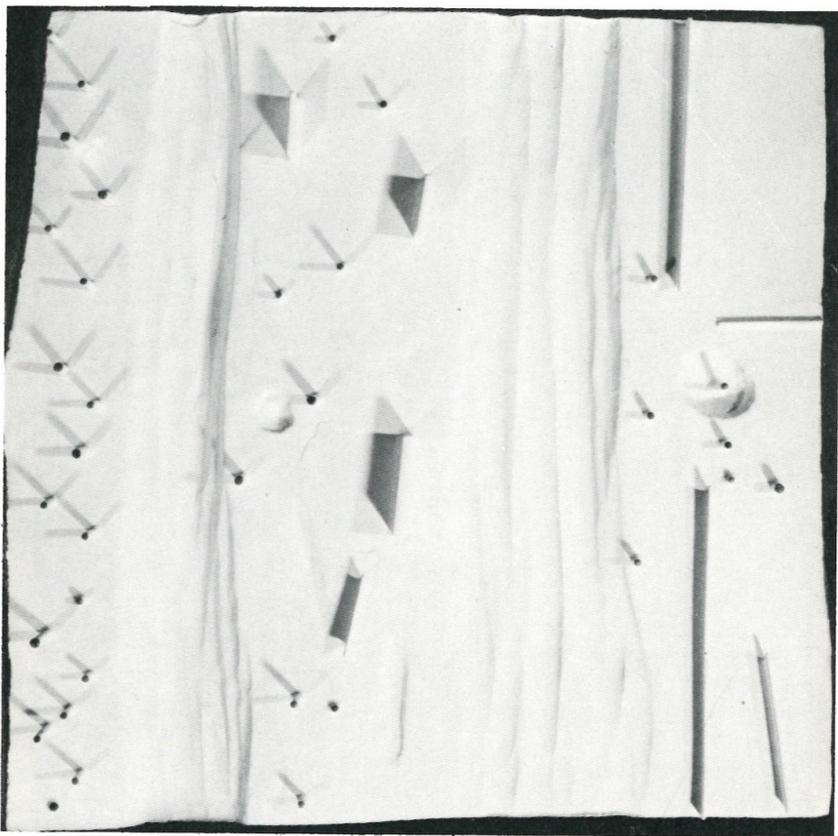
China, 1952, cm 26 × 25



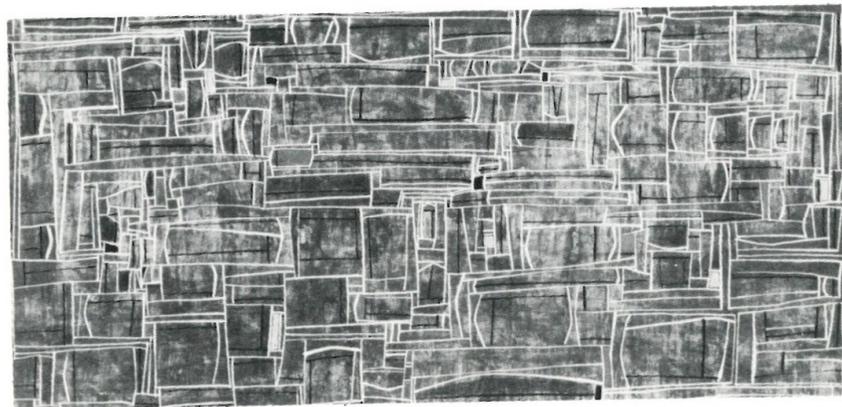
Collage, 1953, cm 25 × 36



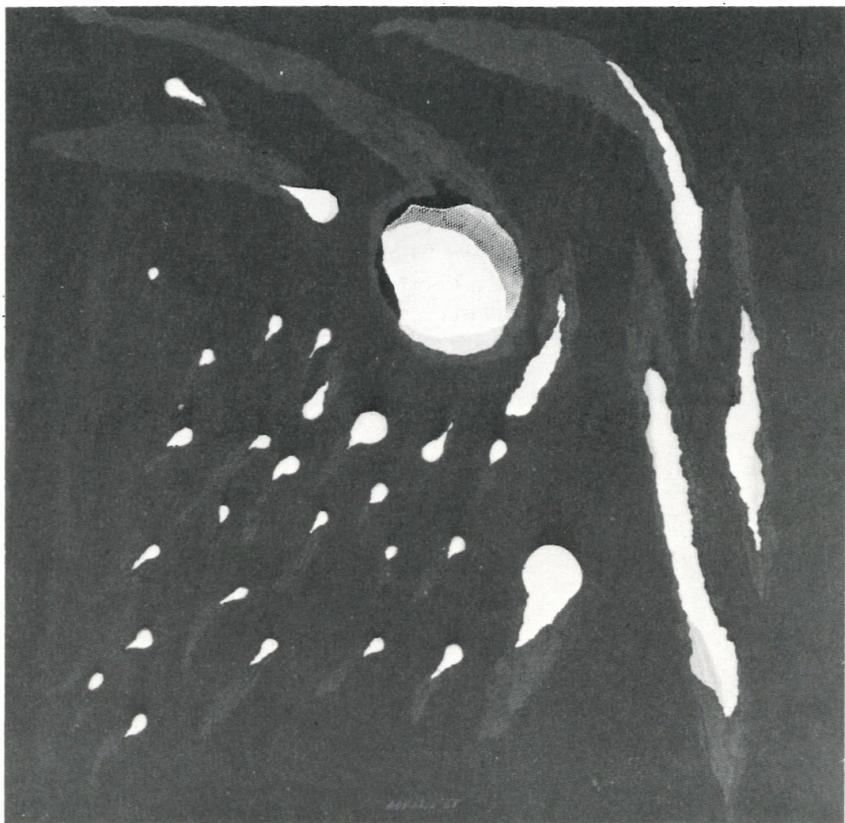
China e filo, 1954, cm 52,5 × 36



Castello in città, rilievo bianco su legno, 1954, cm 38 × 38



Tempera, 1954, cm 23 × 50



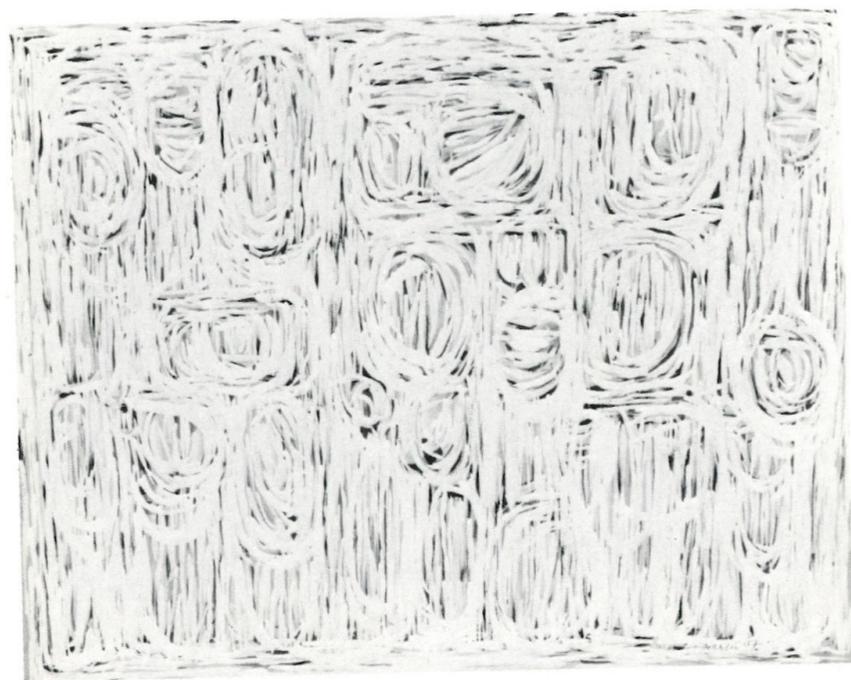
Collage, 1955, cm 50 × 52,5



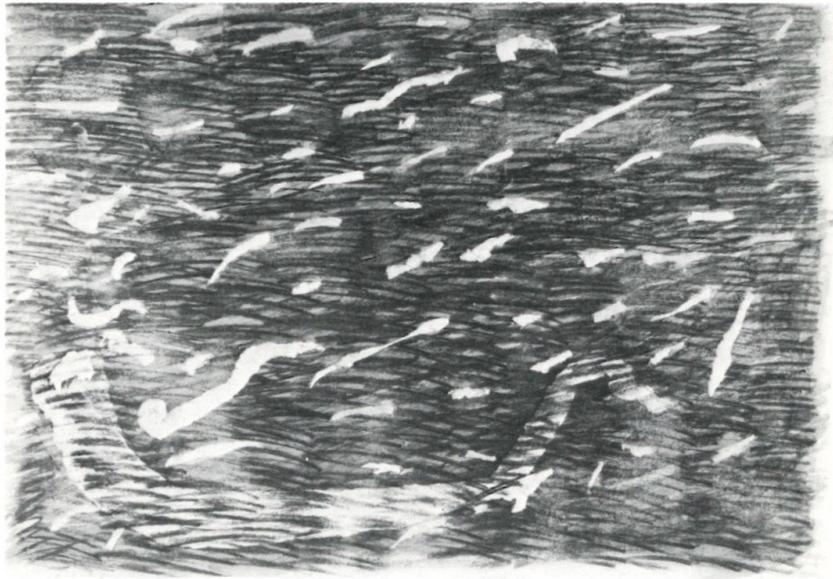
Tempera e smalto, 1956, cm 50 × 35



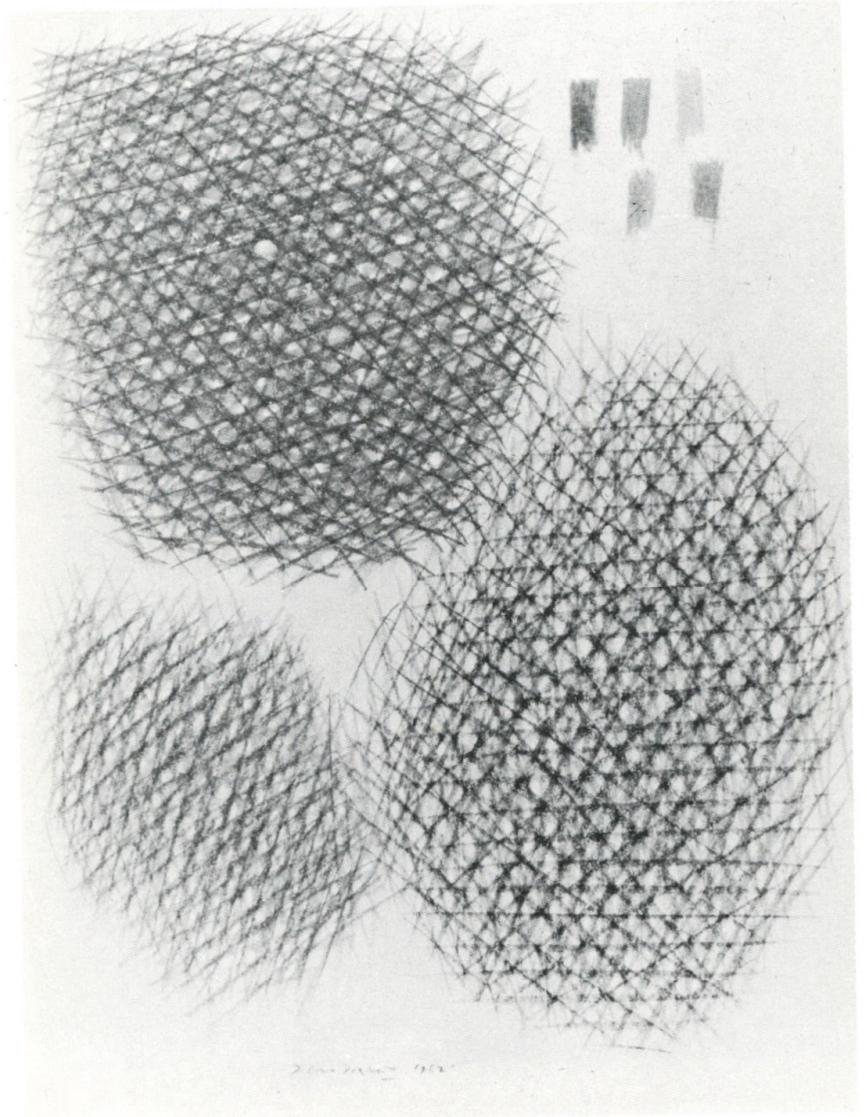
Inchiostro, 1956, cm 53 × 35



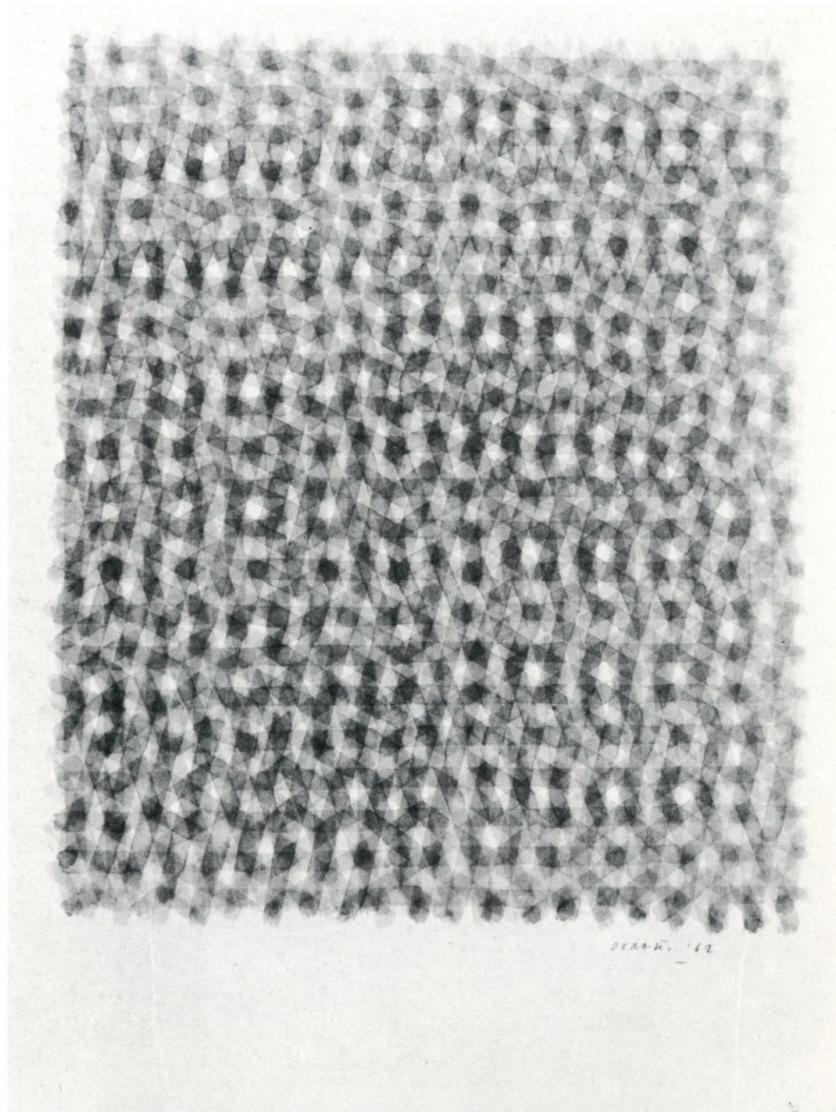
Tempera, 1957, cm 48,5 × 62,5



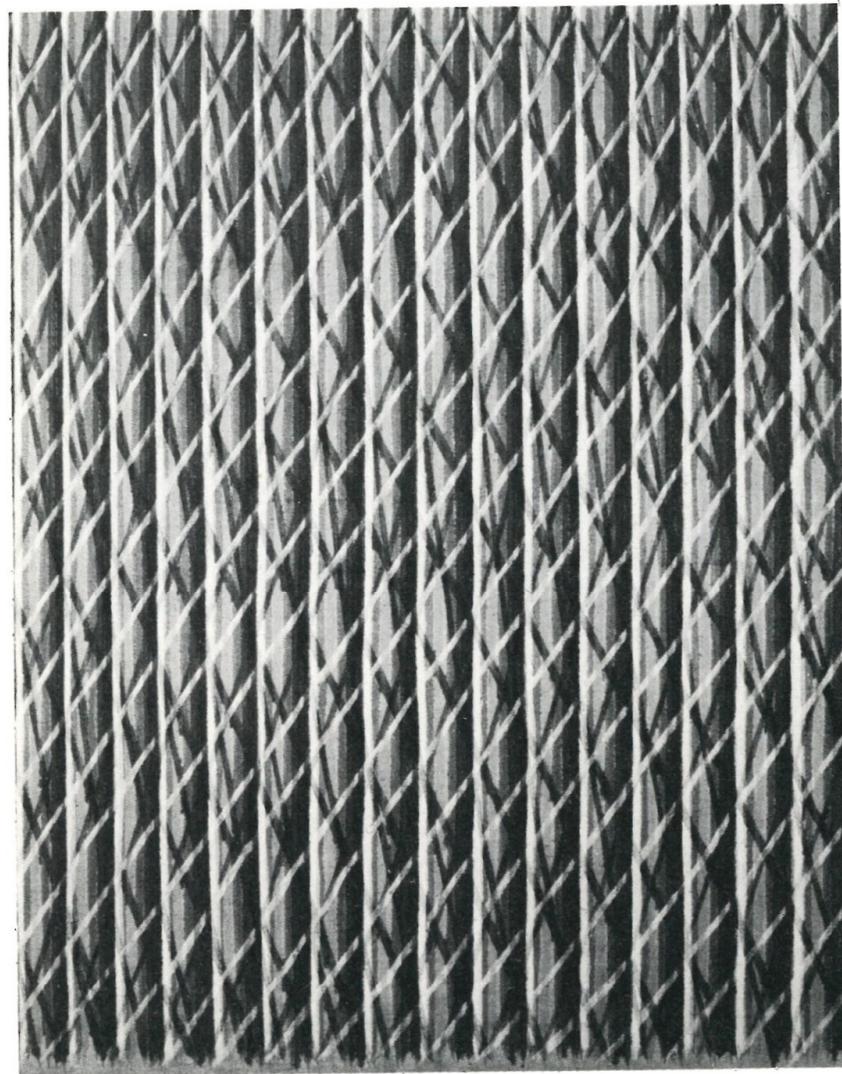
Carboncino, 1958, cm 69 × 100



Pastello, 1962, cm 70 × 50



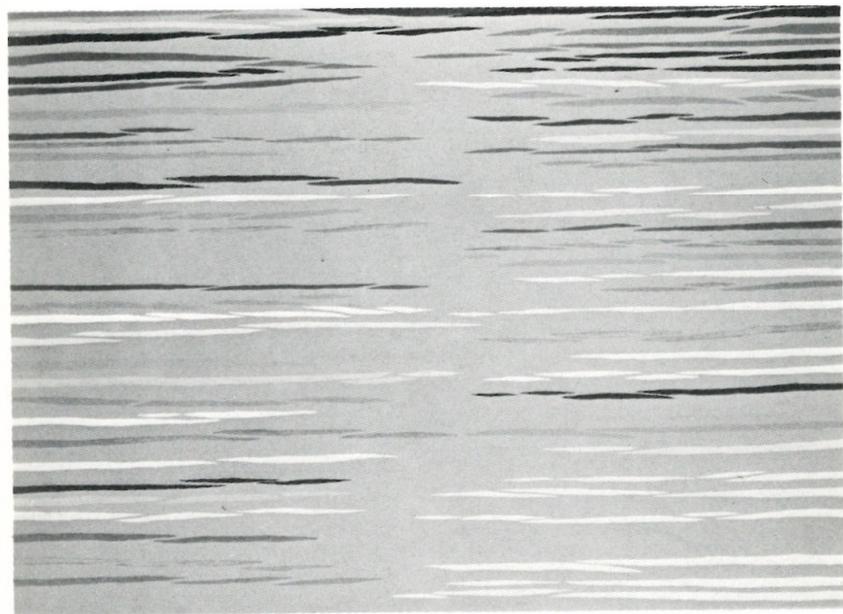
Acquarello, 1962, cm 70,5 × 50,5



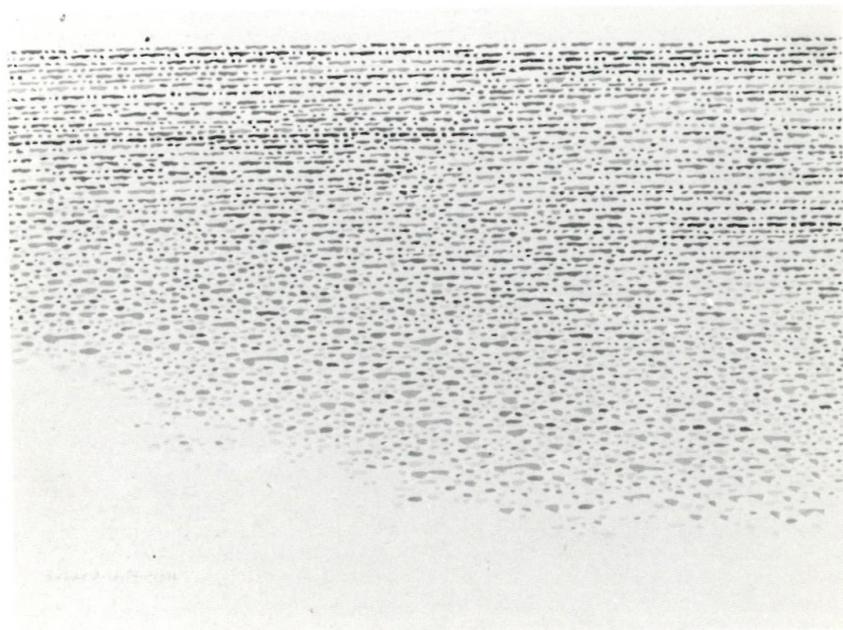
Panorama diagonale, olio su tela, 1963, cm 100 × 81



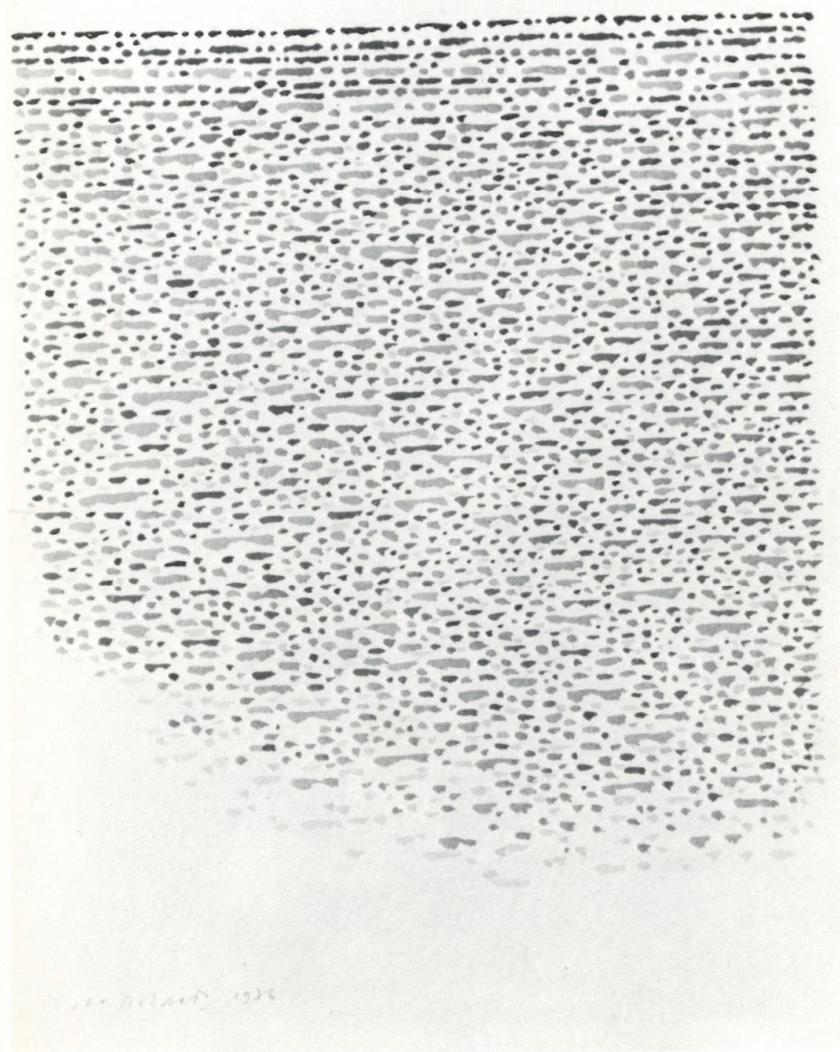
Pastello, 1971, cm 35 × 50



Lonoke I, olio su tela, 1974, cm 75 × 105



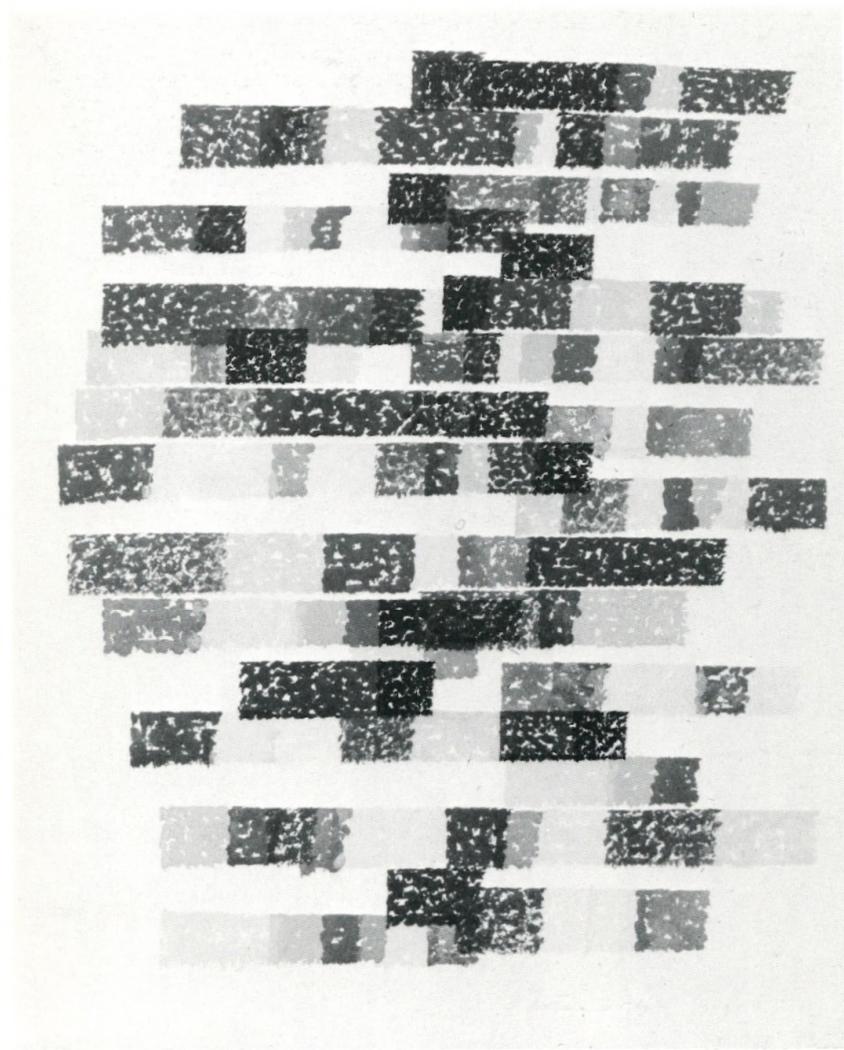
Acquarello, 1976, cm 35 × 50



Acquarello, 1976, cm 37 × 30



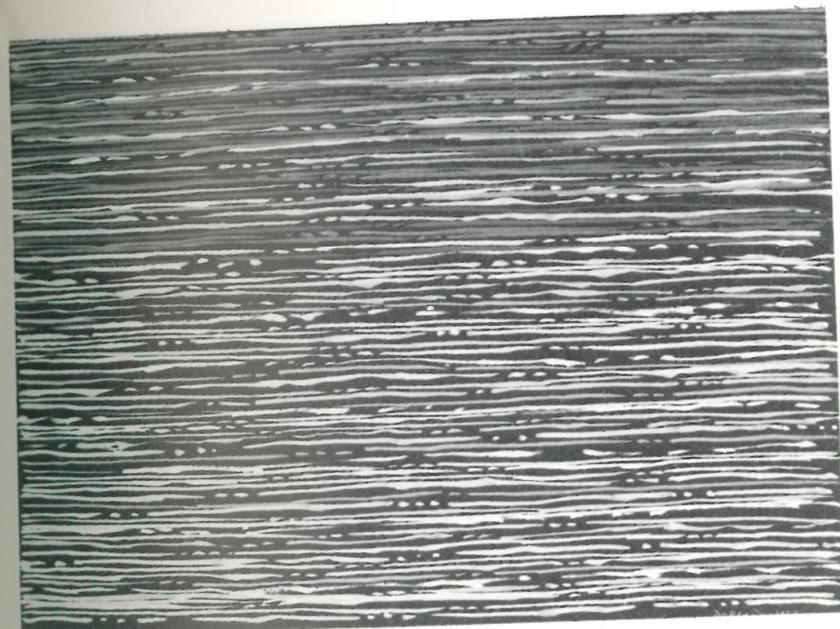
Acquarello, 1977, cm 50 × 70



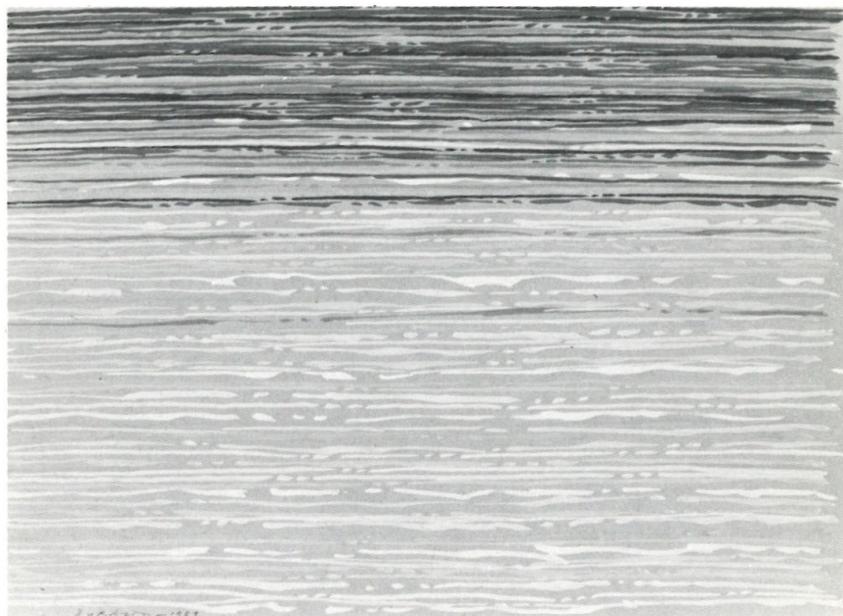
Acquarello, 1979, cm 54 × 43



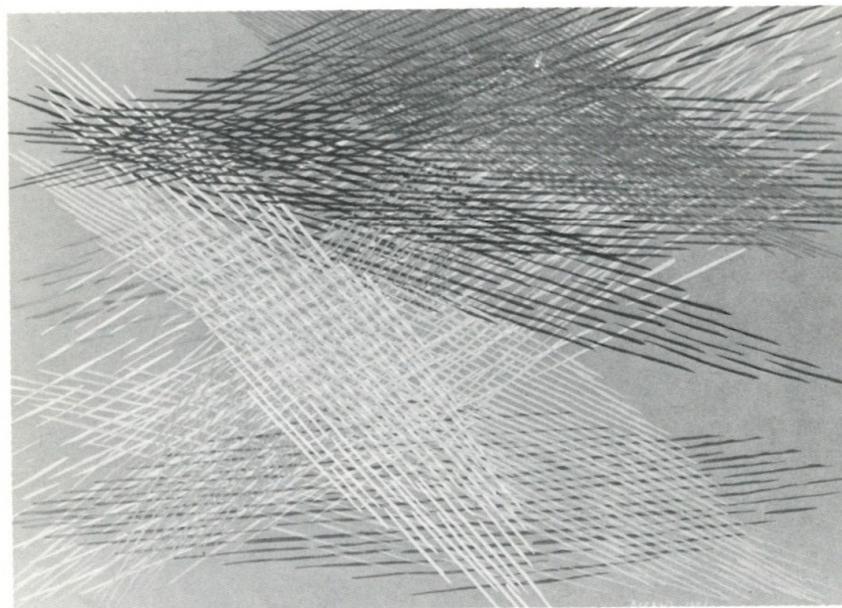
Palette I, olio su tela, 1981, cm 80 × 60



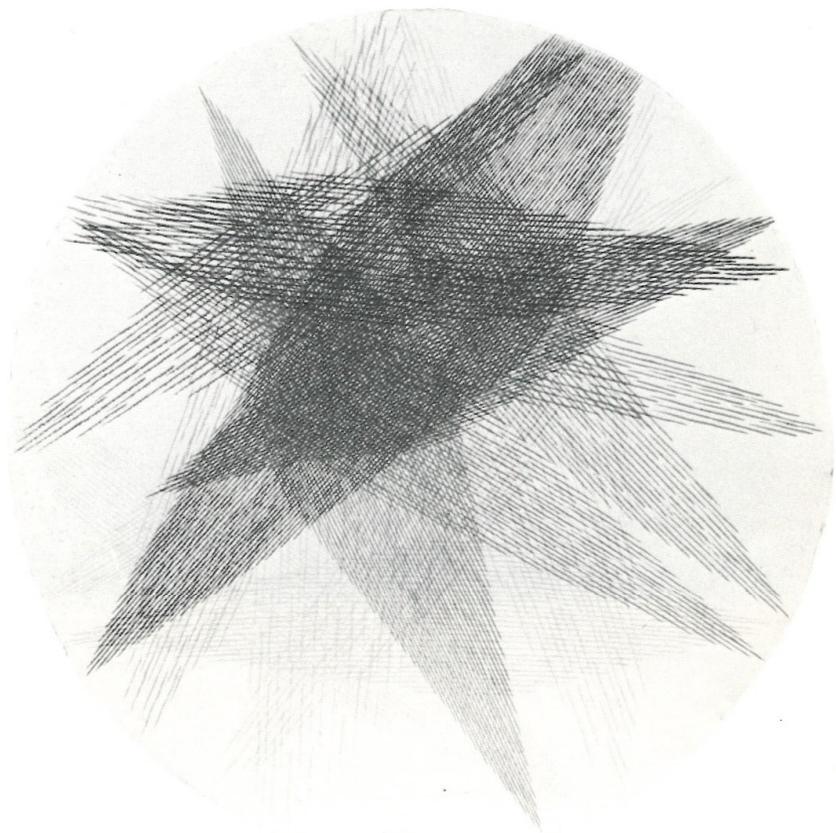
Acquarello, 1983, cm 35 × 50



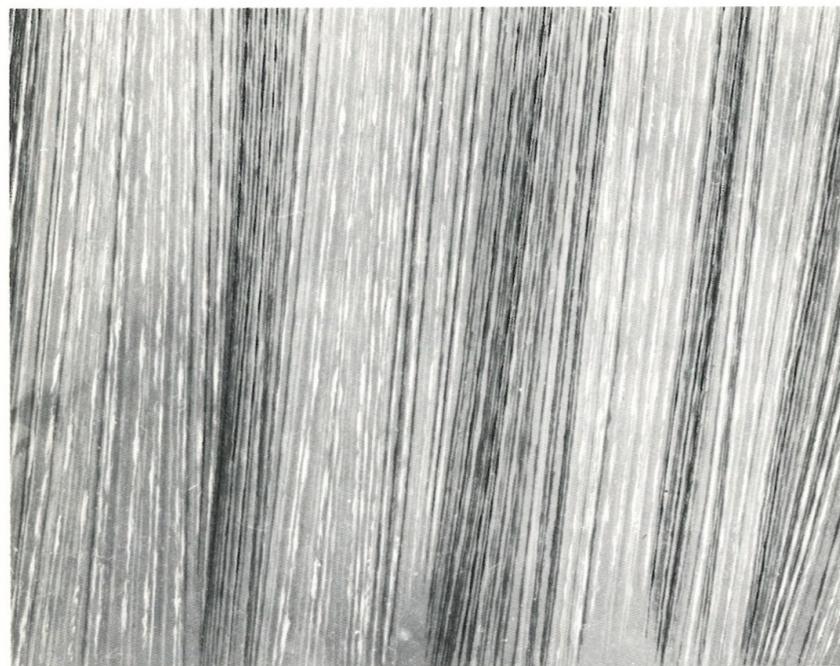
Acquarello, 1983, cm 35 × 50



Acquarello, 1983, cm 33,5 × 48



Acquarello rotondo, 1983, diametro cm 64



Di luglio, olio su tela, 1983, cm 80 × 100

NOTIZIA

Piero Dorazio è nato a Roma nel 1927. Ha seguito studi (di architettura) all'Università di Roma e all'École Nationale Supérieure des Beaux Art di Parigi.

La sua prima mostra personale ha avuto luogo a New York nel 1953 alla Wittenborn One-Wall Gallery.

Ha vinto molti premi, tra i quali: Premio Lissone, 1959, 1962, 1965; Premio Città di Alessandria, 1957; Premio del Ministero della Pubblica Istruzione, 1951, 1956; Premio della Biennale di Parigi, 1961; Premio Fondazione Tursi, Biennale di Venezia, 1960; Premio Kandinsky, Parigi, 1961; Premio Maggio di Bari, 1967; Premio Michetti, 1967; Premio Marche, 1967; Premio Berlino della Deutsche Akademische Austauschdienst, 1968; Premio Città di Cracovia (Polonia) - Mostra Internazionale di Grafica, 1970; Premio Fondazione Carmine, II Biennale Internazionale della Grafica, Firenze 1970.

Ha insegnato alla Graduate School of Fine Art, Università di Pennsylvania, dal 1960 al 1970; alla Michigan State University; al Carnegie Institute of Technology nel 1964; alla Rutgers University nel 1964; alla Minneapolis School of Art, Minneapolis; a Bennington, Vermont; al Northwood Institute, Dallas, Texas, 1969. Ha tenuto mostre personali in tutto il mondo e ha partecipato alle più importanti mostre internazionali di gruppo. Opere di Dorazio figurano in collezioni private e fra i Musei: Galleria Nazionale, Berlino; Galleria Nazionale, Praga; Tate Gallery, Londra; Stedelijk Museum, Amsterdam; Galleria Nazionale, Zagabria; Museum of Modern Art, New York; Institute of Arts, Detroit; Kunstmuseum, Berna; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Victoria and Albert Museum, Londra; Kunstmuseum, Dusseldorf; The Joseph Hirshhorn Museum, Washington D.C.; Kunsthaus, Monaco; Guggenheim Museum, New York; etc.

SCRITTI DELL'ARTISTA

Trapasso, Ariele, Roma, ottobre 1945.

Ode alla periferia, La Fabbrica - Gruppo Arte Sociale, n. 1, Roma, agosto 1946.

Stile e tradizione, Forma, n. 1, marzo 1947.

Viaggio in Olanda: De Stijl (Conversazione), in Art Club, Roma, ottobre 1948.

Incontro con Henry Matisse, Il Giornale della Sera, Roma, 20-11-1948.

Incontro con Georges Braque, Il Giornale della Sera, Roma, 9-12-1948.

La polemica sull'astrattismo, Il Giornale della Sera, Roma, 24-9-1948.

Lo studio di Kandinsky, Il Giornale della Sera, Roma, 19-12-1948.

Incontro con J. Miro, Il Giornale della Sera, Roma, 8-11-1948.

In margine alla mostra dell'Art Club, Il Giornale della Sera, Roma, 23-3-1949.

La cultura in Germania, Il Giornale della Sera, Roma, 27-5-1949.

Pittori sull'attenti, Il Mondo, Roma, ottobre 1949.

Di nuovo l'arte moderna nella Germania di Adenauer, Il Mondo, Roma, ottobre 1949.

Prefazione al Catalogo di Mimmo Rotella, Galleria Chiu-razzi, Roma, 1949.

Arte degenerata in vetrina, Il Mondo, Roma, 8-10-1949.

La Triennale, di Milano, Aujourd'hui, n. 2, Parigi, gennaio 1951.

Kandinsky secondo la forma, Forma, n. 2, Edizione Age d'Or, Roma, maggio 1950.

Quarant'anni di arte astratta in Italia, Spazio, n. 4, Roma, gennaio 1951.

Assurdo ma non abbastanza, Catalogo Arte Astratta in Italia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Edizioni Age d'Or, 1951.

Notizie da Roma, Numero, Firenze, agosto, 1951.

Kandinsky nella culla dell'arte, Catalogo della Galleria Obelisco, Roma, novembre 1951.

Kandinsky nella culla dell'arte, Catalogo della Galleria del Naviglio, Milano, febbraio 1952.

Editoriale, Arti Visive, n. 1, Roma, 1952.

Mostra del Museo S. R. Guggenheim, Arti Visive, nn. 4-5, Roma, 1952.

La 26.ma Biennale di Venezia: ancora realismo, Arti Visive, n. 1, Roma, 1952.

La 26.ma Biennale di Venezia: l'arte astratta, Arti Visive, n. 2, Roma, 1952.

Verso una sintesi delle Arti Plastiche, Arti Visive, n. 3, Roma, dicembre 1952.

Sergio Ruffolo, Catalogo della Galleria San Marco, Roma, febbraio 1953.

Vantongerloo o dell'essenzialità, Galleria della Fondazione Origine, Roma, maggio 1953.

Italy: a new culture in an old society, Harvard University Summer International Seminar, Cambridge, luglio 1953 (Conferenza).

Culture in Transition, New Republic, Washington, 5-10-1953.

New York: deux expositions d'art contemporain, Art d'Aujourd'hui, Parigi, giugno 1954.

New Italian Art, a promise, Art Digest, New York, luglio 1954.

The recent italian avant'garde, Art News, New York, 1954.

The future that ended in 1915, Art News, New York, 1954.

Cartographies, esposizione alla Rose Fried Gallery, New York, maggio 1954.

Les expositions au Musée Guggenheim, Aujourd'hui, Parigi, 1954.

Creazione e tecnologia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, aprile 1955.

La fantasia dell'arte nella vita moderna, Polveroni e Quinti Editori, Roma, 1954-1955.

Adja Junkers: un inventeur, Catalogo della Galleria Paul Facchetti, aprile 1955.

The world of abstract art, Wittenbon, New York, 1957.

L'arte astratta è una realtà, Il Punto, Roma, 15-2-1958.

Attualità di Vassili Kandinsky (Conferenza), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1958.

Le polemiche dell'anacronismo, Il Punto, Roma, 1959.

Pittura americana e pittura europea, Il Punto, Roma, 10-10-1959.

Neo-Neo-Nouveau-New-No!, Metro, n. 3, Milano, 1961.

Alcuni caratteri della pittura americana, (Conferenza), University of Pennsylvania, Filadelfia, marzo 1962.

Non confondiamo Guttuso con Mascagni, L'Espresso, n. 50, Roma, 1962.

Complexe farbe, Catalogo Galleria Roepke, Baden Baden, 1962.

La libertà dell'arte, Avanti!, Roma, 8-11-1963.

American art and architecture, The Brummer Lectures at University of Pennsylvania, aprile 1963.

Una lettera, Bollettino Galleria Ferrari, Verona, gennaio 1964.

Milby Miller, Postma, Fairey, Catalogo University of Pennsylvania, Filadelfia, maggio, 1964.

Dialogo sulle condizioni dell'arte, (con G. Turcato), Metro, n. 11, Milano, 1966.

Le createur du XX siècle, XX Siècle, Parigi, dicembre 1966.

Ricordo di Arp, Catalogo della Galleria Im Erker, St. Gallen, novembre 1966.

The next step, Metro, n. 12, Milano, 1967.
Stewart Egnal, Catalogo University of Pennsylvania, I.C.A., 1967.
Pagina aperta, Bolaffi Arte, n. 2, Torino, estate 1970.
Pontenagel, Catalogo Galleria Grisebach, Heidelberg, ottobre 1971.
Collage d'Abruzzo, da Discanto Editrice Sarus Scarpitti, Teramo, 1972.
Dorazio chiede un armistizio, Il Tempo Illustrato, Milano, 19-12-1972.
Lettera aperta, La Gazzetta, Acireale, 3-10-1973.
Arte e Egemonia (Conferenza), Galleria Marlborough, Roma, febbraio 1974.
Arte e Egemonia, (Conferenza), Galleria del Milione, Milano, marzo 1974.
La polemica di Dorazio, Il Corriere della Sera, Milano, 31-3-1974.
Some notes on the art of painting, Tracks, New York, 1975.
Ricordo di Magnelli, Catalogo Galleria Il Segno, Roma, 1975.
Autoritratto, Rondanini, Roma, aprile 1976.
La città e il pittore, vol. « Severini e Cortona », Officina Edizioni, Roma, 1976.
Presentazione alla mostra personale, Catalogo Galleria Il Sole, Bolzano, 1976.
Cos'è l'avanguardia?, Notiziario Galleria Lorenzelli n. 6, Milano, dicembre 1977.
Per Mario Mafai, Catalogo Mostra Mafai, Todi, aprile/giugno 1977.
Romero & Co. a Roma, L'arte a stampa n. 3, Roma, settembre/ottobre 1978.
Piero Dorazio, Opus International n. 73, Parigi, estate 1979.

Arte e egemonia, Quaderni radicali n. 10, Roma, ottobre 1980.
Nino Franchina, Catalogo mostra Circolo Lavoratori, Terni, marzo/aprile 1980.
Per Andrea Cascella, Catalogo Galleria del Naviglio, Milano, maggio/giugno 1980.
Per Giulia Napoleone, Catalogo Galleria Il Segno, Roma, febbraio 1980.
Dorazio: mi costrinse a riscoprire de Chirico, Bolaffi Arte n. 109, Milano, giugno 1981.
Ricordo di Joseph Cornell, Mondadori Arte, Milano, marzo 1981.
Il frutto proibito, Retina, Milano, gennaio 1982.
Per Giacomo Prampolini, Catalogo mostra G. Prampolini, Todi, ottobre/novembre 1983.

Questo volumetto è stato stampato a Roma
dalla Tipografia STI
in mille copie numerate da 1 a 1000
il 31 ottobre 1983

COPIA N.

663

EDIZIONI DELLA COMETA
Periodico Mensile
dell'Associazione Culturale Amici della Letteratura e dell'Arte

Anno IV - N. 8 - 1983

Redazione: Giuseppe Appella, Giovanni Ferri

Via Santa Melania, 3 - 00153 Roma

Direttore Responsabile: Giuseppe Appella

Autorizzazione del Tribunale di Roma
n. 18074 dell'8-4-1980

COLLEZIONE DEL MILLENNIO

1. Giuseppe Appella, *Colloquio con Consagra*
pagine 64, 37 illustrazioni, L. 5.000
2. Fausto Melotti, *Trentatre disegni*
pagine 56, 33 illustrazioni, L. 5.000
3. Marisa Volpi Orlandini, *Il segno di Sanfilippo*
pagine 64, 37 illustrazioni, L. 5.000
4. Luigi Lambertini, *Geometrie di Dreyer*
pagine 56, 36 illustrazioni, L. 5.000
5. Giuseppe Appella, *Colloquio con Verna*
pagine 56, 33 illustrazioni, L. 5.000
6. Cesare Vivaldi, *Giulia Napoleone*
pagine 56, 37 illustrazioni, L. 5.000
7. Giuseppe Appella, *Colloquio con Turcato*
pagine 64, 35 illustrazioni, L. 5.000
8. Giovanna dalla Chiesa, *Colloquio con Accardi*
pagine 56, 35 illustrazioni, L. 5.000

L. 5.000
(4901)