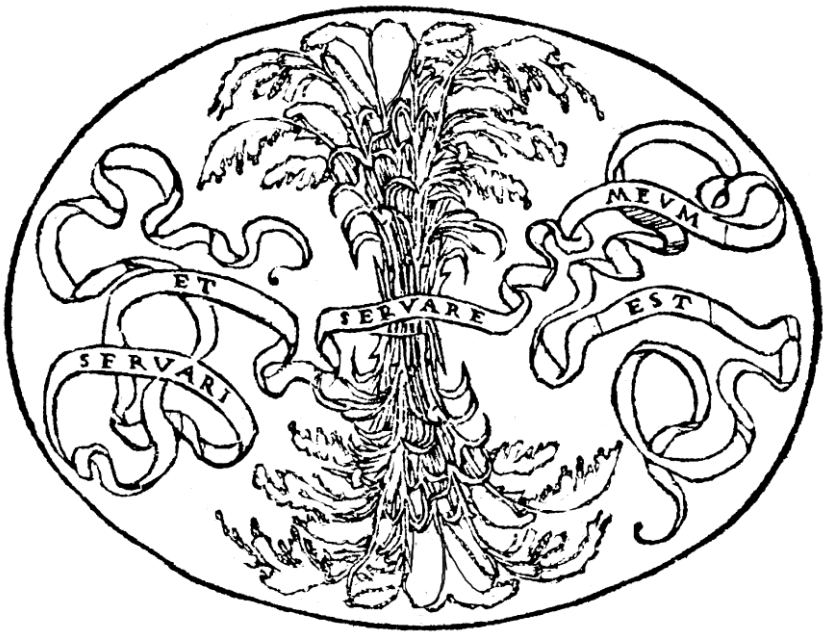
STUDI

DI

MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

PER UNA RAPPRESENTAZIONE ANICONICA DEL PAESAGGIO URBANO. PIERO DORAZIO: *'RILIEVI'*, *CARTOGRAFIE* E L'ORIZZONTE VISIVO DE *LA FANTASIA DELL'ARTE NELLA VITA MODERNA* (1951-1955)

1. Nella prima monografia su Piero Dorazio (1966), Maurizio Fagiolo dell'Arco tracciava i momenti cruciali della rigorosa ricerca metodologica dell'artista e fissava all'arco cronologico compreso tra il 1946 e il 1958, la fase programmatica dell'«individuazione degli strumenti espressivi, con quadri ed esperimenti plastici»[1] in cui forma, linea, colore, luce e spazio, emergevano come elementi grammaticali primari del suo vocabolario sperimentale.

In quegli stessi anni la pratica artistica di Dorazio fu sostenuta da un'intensa attività teorica che, in contrasto con la posizione politicizzata della critica ufficiale, metteva in discussione le tradizionali nozioni dell'immagine come mimesi e della raffigurazione intesa come narrazione, rivendicando all'autonomia individuale dell'artista la libertà di esprimersi con immagini non trasposte dalla natura ma sottoposte, al pari di un oggetto, ai meccanismi percettivi del reale.

In questa fase di sperimentazione linguistica e insieme di riflessione teorica, il quinquennio compreso tra il 1950 e il 1955 si impone come un periodo di intensa produzione ma anche di verifica e di continuo aggiornamento che si conclude con l'uscita del libro *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, pubblicato alla fine del 1954 e immediatamente ristampato agli inizi del 1955.

La Fantasia dell'arte nella vita moderna si configura come la summa della sua precedente produzione teorica, sistematizzata con la completezza di una estetica della modernità. Dorazio ripercorreva le vicende dall'arte contemporanea nei termini di una ricerca univoca sulla genesi della forma e rileggeva l'astrattismo come una direzione comune dell'arte, poiché condizione di libertà creativa che opera senza condizionamenti formali:

> Secondo la corrente accezione critica del termine "astratto", il processo di astrazione della realtà è presente e riscontrabile in ogni forma di attività creativa. Tale processo di astrazione della realtà, ovvero tale rapporto fra le forme del mondo fisico e quelle di ordine psichico e puramente plastico, è andato mutando nell'arte degli ultimi cinquant'anni fino a invertire completamente il suo ritmo e la sua direzione. Vi è cioè, in ognuno dei movimenti dell'arte contemporanea che abbiamo fin qui esaminato, una inequivocabile tendenza generale a concepire la creazione visiva prescindendo dalle forme evidenti della natura fisica, sia nell'adozione dei mezzi espressivi, che nel fine cui tale opera è rivolta [...] Il processo di astrazione della realtà si trasforma cioè in processo di astrazione dalla forma plastica pura, come realtà essa stessa, dalla convenzione visiva e dalla iconografia tradizionale[2].

Nel corso di questo quinquennio – iniziato nel 1950, quando Dorazio aveva affiancato all'attività propriamente pittorica, la sperimentazione plastica dei rilievi in legno tesi a indagare la forza costruttiva della luce sul colore bianco –, l'artista compie, tra l'estate del 1953 e il luglio del 1954, il primo soggiorno in America durante il quale, non solo porterà a conclusione *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* ma realizzerà anche alcuni rilievi.

Il presente contributo è un estratto della tesi di dottorato *Grammatica visiva dei pittori: il caso di Roma da Piero Dorazio a Tano Festa, 1955-1968,* aggiornato grazie alla documentazione dell'Archivio Piero Dorazio di Milano, a cui rivolgo i miei ringraziamenti per aver sostenuto e agevolato la ricerca; ringrazio inoltre gli eredi dell'artista e Luca Pietro Nicoletti.

[1] FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 12.

[2] DORAZIO 1954a, pp. 115-116.

A New York – dove frequentò gli artisti Mark Rothko, Robert Motherwell, Ad Reinhardt e Barnett Newman ma anche l'architetto e scultore Frederich Kiesler e soprattutto il critico Clement Greenberg –, Dorazio trovò un fertile terreno di confronto e di stimoli[3] per concentrarsi sul processo di liberazione della forma dai vincoli della rappresentazione mimetica e per sviluppare la sua indagine sulla superficie di un solo colore che, dal bianco denso e assoluto dei rilievi, condurrà alle tele sature di tessiture cromatiche molto luminose. In territorio americano, inoltre, Dorazio terrà la sua prima mostra personale, esponendo le *Cartografie* alla Rose Fried Gallery di New York nell'aprile 1954, prima di far rientro in Italia.

2. Concepiti per essere appesi sia verticalmente che orizzontalmente e essere fruibili, dunque, secondo due diversi punti di vista, queste opere sono delle superfici modulate di legno dipinto con più strati di colore bianco[4] (Fig. 1), talvolta fuse in bronzo (e più raramente in alluminio). L'uniformità della superficie è interrotta da linee rette o sinuose, da elementi scavati o a rilievo di forma circolare, bianchi o colorati, da solchi e da incisioni percettivamente soggetti agli effetti dell'illuminazione naturale o artificiale che proiettata sulla superficie ne esalta la struttura con una contrapposizione ritmica di luci e ombre[5].

Il ventaglio dei riferimenti nel quale iscrivere i rilievi appare ampio e complesso e determina una diversificazione d'indagine che si manifesta in rapida successione, oltre che nelle caratteristiche fisiche delle opere, nei titoli che, tra il 1951 e il 1954, dichiarano una sempre maggiore ispirazione alla realtà concreta.

In poco più di un triennio, la ricerca plastica di Dorazio subisce un'importante accelerazione. La rapida evoluzione si manifesta sin dai primi due rilievi documentati dal catalogo ragionato del 1977, nel passaggio dal dichiarato *Esperimento di rilievo*[6] del 1950, in cui Dorazio introduce la componente materica del legno e del gesso ma rimane ancora legato al colore che distribuisce sulla superficie in maniera non difforme dalle coeve pitture (Fig. 2), a *Motosilenzio* (1951)[7], il suo primo rilievo interamente bianco. Dorazio definisce il movimento in senso astratto e lirico: in «uno spazio che non è fisico e neanche metafisico, ma psicologico»[8], l'artista visualizza il moto nella condizione impercettibile del silenzio attraverso il lento e ideale muoversi verso il basso di una linea verticale che sfiorando le sottostanti linee orizzontali e parallele, provoca il cambiamento della struttura da retta a ondulata (Fig. 3).

[3] Sul rapporto di Dorazio con la scena artistica americana si veda COLOMBO 2018.

[4] Ingranditi fino a raggiungere le dimensioni di quattro metri per tre, nel 1956 i *Rilievi* fecero da allestimento scenico per una rappresentazione privata di *Acte sans Paroles* di Samuel Beckett e Romancero Gitano di Garda Lorda.

[5] L'individuazione della luce come l'elemento costruttivo in grado di creare valori plastici e di essere stimolo percettivo dell'opera, così come è espressa nei *Rilievi* presenta delle similitudini con la ricerca di Medardo Rosso che Dorazio aveva approfondito tra il 1951 e il 1952, quando aveva progettato un allestimento delle opere di Medardo Rosso della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, prima che venissero definitivamente sistemate dall'architetto Rubino (ZEVI 1985, p. 105). L'attenzione di Dorazio per l'opera di Medardo Rosso è confermata da quanto l'artista scrive in una didascalia a commento del *Bookmaker* (1894) in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*: «Il primo autentico artista moderno italiano. La intuizione della scultura impressionista di Rodin è svolta nella sua opera verso una definizione della luce come elemento determinante la creazione delle forme plastiche nello spazio. Rosso ebbe una sorprendente sensibilità per la materia e dalla intima relazione di questa con la luce, intuì una forma di dinamismo plastico. Le sue sculture sono quasi 'istantanee' di figure o di espressioni sorprese in movimento. La sua esperienza sarà di fondamentale importanza per la scultura futurista di Boccioni e gran parte della migliore scultura italiana contemporanea» (DORAZIO 1954a, appendice fotografica, p. n.n.).

[6] CRISAFI 1977, n. 64, *Esperimento di rilievo*, 1950, rilievo in legno e gesso, 45x25 cm.

[7] *Ibidem*; n. 67 *Motosilenzio*, 1951, rilievo in legno, 50x70 cm.

[8] FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 15.

A partire da *Motosilenzio* e fino al 1953, Dorazio associa ai rilievi titoli lirici ed evocativi di un rapporto tra realtà e fantasia che rafforzano il carattere psicologico di quelle rarefatte allusioni spaziali.

L'anno successivo, facendo uso di uno sfondo colorato, Dorazio torna a sperimentare una commistione con la sua coeva pittura. In *Orient Express*, in particolare, attraverso il contrasto dei due piani rosso e bianco e l'uso di forme leggermente sbalzate (Fig. 4), giungono a nuovi sviluppi le soluzioni del dipinto *L'âge d'or* (Fig. 5) dello stesso anno, in cui il colore è usato per ricreare effetti spaziali analoghi ai rilievi e quella stessa dialettica di ombre, che in questi emerge dalla proiezione della luce naturale sull'opera-oggetto[9]; mentre alcuni esemplari del 1952 e del 1953 – tra i quali *Homesickness Compass*, *Ornamento e simboli*, *Equinozio*, *Dielettrico (numerator)* (Fig. 6) – sviluppano una nuova e più marcata componente materica per la sovrapposizione di assemblaggi e composizioni lineari in plexiglass leggermente distanziate della superficie lignea con cui Dorazio conferiva tridimensionalità agli ingranaggi lineari che comparivano nei suoi disegni e nelle sue pitture, e di cui un esempio è fornito nel particolare dipinto all'angolo superiore destro in *L'âge d'or*.

Contemporaneamente, l'uso del colore si fa più rigoroso e l'artista introduce la soluzione di punti colorati che emergono dal candore bianco della superficie (Fig. 7), che gli era stata suggerita dalle riflessioni su *Punto e linea sul piano* di Kandinsky:

> *"Punto e linea sul piano"* è un libro al tempo stesso teorico e analitico in direzione pre-ghestaltica, dove la superficie è intesa come il luogo delle sensazioni così come in geometria, la linea è il luogo dei punti. La mia aspirazione a superare in qualche modo i limiti della pittura da cavalletto e a ridurre i colori di un quadro e i loro movimenti a un gioco evocativo di luci e ombre su una superficie, s'inseriva in una tendenza condivisa da altri artisti i quali riscoprivano allora nell'arte concreta l'opera di Mondrian, Malevitch e Max Bill[10].

Oltre ai debiti nei confronti di Kandinsky[11] – e in particolare di *Punto e linea sul piano* che è stato assunto da Dorazio come una sorta di manuale[12] –, i rilievi, tutt'altro che sviluppare un'univoca direzione di ricerca, appaiono elaborare sollecitazioni visive molteplici. Sul piano iconografico si riscontra una convergenza con le soluzioni proposte, proprio a partire da Kandinsky, dall'olandese gruppo De Stijl ed in particolare da George Vantongerloo. Dorazio aveva iniziato a frequentare Vantongerloo nel suo studio parigino nel 1948[13] e gli anni in cui

[9] A proposito dell'opera *L'âge d'or*, in un'intervista con Adachiara Zevi nel luglio del 1985, l'artista ha dichiarato: «Dopo aver finito il quadro e guardandolo bene, mi resi conto, cosa strana, che erano venute fuori tre immagini separate l'una dall'altra, quasi volutamente, anche se non era certamente voluto; tre figure che simboleggiavano i tre colleghi dell'Age d'or che si separavano ... La fattura è legata invece ai rilievi bianchi che facevo in quel periodo dove cercavo di creare la sensazione di spazio sulla superficie dell'oggetto attraverso giochi di luce e ombra, con linee curve o rette e punti messi in rilievo, oppure addirittura intagli che creavano ombre più profonde. Non si tratta di bassorilievi perché la costruzione è più sulla superficie che dentro, il quadro riflette un po' l'esperienza del bianco dei rilievi ma costituisce anche una ripresa della pittura: ci sono di nuovo dei colori a contrasto, come il blu e l'arancio o il rosso e il verde» (ZEVI 1985, pp. 60-61).

[10] DORAZIO 1989, pp. 7-8.

[11] Dopo aver studiato *Della spiritualità in arte* (1912), *La pittura come arte pura* (1914) e *Punto e linea sul piano* (1921), Dorazio aveva avviato una sua personale interpretazione della ricerca di Kandinsky. Nel dicembre 1948 aveva pubblicato l'articolo *Lo studio di Kandinsky* scritto a seguito di una visita nello studio parigino dell'artista russo (DORAZIO/MATTIOLI 2005a, pp. 43-45) e nel 1950 in *Forma 2. Omaggio a Kandinsky*, aveva pubblicato lo scritto *Kandinsky secondo la forma* nel quale contrapponeva una lettura formalista della produzione dell'artista alla più diffusa interpretazione della sua produzione come automatismo e libera espressione di colori e forme. (*Ivi*, pp. 252-256). Nel 1951 firmò la presentazione della prima mostra personale di Kandinsky a Roma, allestita alla Galleria L'Obelisco (DORAZIO 1951, pp. n.n.).

[12] Si veda PAPENBERG-WEBER 2003, in particolare i paragrafi *L'influsso di "Punto, linea, superficie" di Kandinsky*, pp. 124-127, e *I rilievi di Dorazio (1951-1969) sullo sfondo di "Punto, linea, superficie" di Kandinsky*, pp. 128-134.

[13] DORAZIO 1989.

lavorava ai rilievi furono di rinnovata vicinanza con l'artista belga. Nel maggio 1953, curò presso la Fondazione Origine una personale di Vantongerloo, con opere realizzate tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta del Novecento. Lo scambio epistolare intercorso durante i preparativi della mostra è una testimonianza della sintonia e della condivisione d'indirizzi con il maestro belga, più anziano di lui di quaranta anni. In risposta a Dorazio che gli aveva proposto di affidare la scrittura del testo di presentazione in catalogo a Enrico Prampolini, Vantongerloo, consapevole del valore programmatico della propria ricerca per le future generazioni, chiese al giovane Dorazio di occuparsene personalmente:

> A ce sujet je pense qu'il conviendrait qu'elle soit écrite par vous. Ce-ci n'enlève en rien des considérations pour Prampolini mais comme je m'adresse surtout aux jeunes il m'intéresserait particulièrement que quelqu'un de la jeune génération face cette introduction. Je ne prétende pas dire que Prampolini soit vieux, bien sûr que non, mais ce sont les jeunes, que j'aime beaucoup, qui doivent et vont vers l'avenir, Vous êtes, me semblet-il, indiqué pur ce travail que je suis sûr on peut vous le confier et je vous remerci d'avance[14].

Nel testo – *Vantongerloo o dell'essenzialità* –, che era stato preceduto da una breve nota biografica e d'introduzione alla mostra apparsa su «Arti Visive»[15], Dorazio metteva in evidenza l'originale e autonoma posizione dell'artista all'interno di De Stijl proponendolo come un riferimento per quei giovani, ai quali desiderava rivolgersi, in quanto esempio di autonomia di ricerca all'interno di un'esperienza di gruppo[16].

La combinazione di piccoli elementi cilindrici, dipinti con i colori primari e associati a linee leggermente aggettanti o graffiate sulla superficie rimanda ad alcune composizioni esposte da Vantongerloo nella sua personale romana[17], che dovettero fornirgli, non solo un immediato e concreto riscontro per meglio interpretare e tradurre le teorie espresse in *Punto e linea sul piano* da Kandinsky ma anche un nuovo stimolo per indagare i valori della superficie (Figg. 8-9). La sua speciale affinità con Vantongerloo in quel momento è documentata, inoltre, da un altro gruppo di opere in cui Dorazio affronta nuove e più specifiche problematiche scultoree. Le *Sospensioni trasparenti,* realizzate tra il 1953 e il 1955 forando con il trapano e incidendo la superficie di colonnine di plexiglas per sperimentare i valori della luce nel vuoto – e per spiegare le quali Fagiolo dell'Arco aveva chiamato in causa i *Planiti* di Malevich –, trovano, invece, una più consapevole attinenza con le opere in plexiglas dipinte con colori a olio, in cui Vantongerloo aveva sperimentato i valori della rifrazione cromatica nello spazio.

3. Nell'arco di pochi anni, Dorazio perviene a nuovi risultati che suggeriscono l'elaborazione di altri stimoli visivi, che si assommano alla riflessione già maturata intorno alle

[14] Archivio Piero Dorazio, Milano, 365 LET_021 I V (VA-VS); la lettera è stata anche riprodotta da Piero Dorazio in DORAZIO 1994, p. 56.

[15] *ARTI VISIVE* 1953, pp. n.n.

[16] Scrive Dorazio: «la sua originale visione dello spazio e della forma era orientata già da allora, verso interpretazioni e soluzioni assolutamente personali, che pur essendo affini alle premesse teoriche di De Stiil, ne superavano la contingenza e il gusto, nella realizzazione plastica. La sua attività di pittore, di scultore, di architetto, dove egli procede con metodo quasi scientifico alla differenziazione e alla integrazione dello spazio matematico insieme a quello della visione artistica, resta certamente come quella di uno dei maestri contemporanei più autentici e di più viva attualità» (DORAZIO 1953, p. n.n.).

[17] Alla mostra presso la Fondazione Origine furono esposte: *Variazione di linee*, 1938; *Intervalli*, 1937; *Due zone nello spazio azione e reazione*, 1949; *Radiazione*, 1949; *Energia dell'universo*, 1952; *Funzione di linee*, 1937; *Funzione di curve verdi*, 1938; *Rapporto di colori*, 1938; *Formazioni e radiazioni*, 1951; *Due spirali*, 1947; *Composizione*, 1944; *Funzioni*, 1938; *Funzione di curve*, 1938; *Funzione e variante,* 1939; *Degli infiniti piccolissimi*, 1948; *Nucleo*, 1948; *Fissione di nucleo*, 1948; *Estensione chiusa*, 1936; *Variante = curve*, 1939; *Composizione con colori viola*, 1924; *Interrelazione di masse basate sul cono*, 1929; *Gruppo*, 1931; *Linea nello spazio*, 1944; *Elemento cosmico*, 1946;, *Rivoluzione*, 1946 (*Vantongerloo* 1953, p. n. n.).

opere di Vantongerloo. L'obiettivo di ottenere una spazialità astratta, infatti, conserva in alcuni dei rilievi una forte connessione con la realtà, di cui Dorazio compie una traduzione in chiave percettiva.

Rispetto ai primi rilievi, le opere realizzate intorno al 1954 non solo presentano nei titoli un richiamo a una spazialità reale ma preservano nella fattura una maggiore concretezza fisica. Proprio nel 1954 Dorazio realizza due rilievi che intitola *Cartografia*[18]: l'uno in bronzo con la superficie solcata da sottili linee intrecciate e l'emergenza di piccoli elementi cilindrici (Fig. 10); l'altro in legno con la superficie è attraversata da undici segmenti a sbalzo (Fig. 11).

Nell'esemplare bronzeo, Maurizio Fagiolo dell'Arco non solo individuerà la prima comparsa della linea intesa come elemento modulare e ripetibile, che evolverà in pittura nelle tessiture cromatiche realizzate dal 1958, ma evidenzierà anche, rispetto agli altri e coevi rilievi, un più concreto nesso con la realtà, che il critico spiegava secondo due accezioni. Parlando di urbanistica 'organica', Fagiolo dell'Arco evidenziava un preciso riferimento alla pianta urbana contaminato, attraverso il disporsi delle linee sulla superficie, con i solchi del palmo umano, proponendo una proficua lettura in chiave identitaria: «I segni incrociati e scontrati preannunciano chiaramente la svolta del 1958. Dorazio legge nel palmo della mano, si perde nei meandri delle impronte digitali, azzarda un modello urbanistico 'organico': una visione dall'alto con tutti i percorsi e tutti i grattacieli»[19].

Un confronto con le più tradizionali immagini cartografiche, permette di costatare come anche le linee a rilievo, che attraversano la superficie della *Cartografia* in legno, evochino i tracciati sinuosi che nelle carte geo-urbanistiche definiscono le curve di livello del terreno. In quanto convenzioni rappresentative, quei tracciati nascevano come elementi geometrici e stilizzati e facilitavano il processo astrattivo dell'artista che poteva acquisirli integralmente con l'obiettivo di evidenziarne i soli valori percettivi: in questa operazione, Dorazio si appropria di quei valori formali della realtà visibile che potevano essere facilmente tradotti, nei sui plastici immaginari, in valori non mimetici.

Il termine stesso di *Cartografia* è mutuato dall'urbanistica, disciplina collaterale all'architettura, che Dorazio aveva studiato da giovane e era un interesse che condivideva con gli ambiti d'indagine degli artisti di De Stijl.

In quello stesso 1954, oltre a realizzare i due esemplari dal titolo *Cartografia*, Dorazio associa a quell'intera sperimentazione, che come abbiamo ricordato era iniziata con un'opera dal titolo *Esperimento di rilievo* (1950), il nome di *Cartografie*; e lo fa in occasione della prima esposizione dei suoi esperimenti plastici presso la Rose Fried Gallery di New York. In conclusione dell'auto-presentazione, Dorazio precisava le motivazioni per cui aveva chiamato *Cartografie* quelle opere-oggetto, riferite all'inizio del testo semplicemente come rilievi:

> These reliefs are essential compositions of line, color, and movement in very simple forms directly applied on a surface. Such elements are variated in their plastic values by the projection of natural or artificial light. The result are a new imagery and a different experience of space, which is suggested by real elements projected from exterior planes onto that of the picture. Here the relationship of forms and colors is not only perceived in a frontal view, but also, as if the spectator were above, under, or facing the image at once. Because they aim at trasforming infinite space into a unity of experience, through the differences of matter perceived in visual symbols, these works, I call, "cartographies". They refer to various types of movement, composition and form relations, which are in no sense physical, but rather fantastic and psychological[20].

[18] CRISAFI 1977, n. 122, *Cartografia*, 1954, rilievo in bronzo, 16x23 cm e n. 128, *Cartografia*, 1954, rilievo in legno.
[19] FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 18.
[20] DORAZIO 1954b, pp. n. n; ripubblicato da Piero Dorazio con la seguente in traduzione in italiano: «Questi rilievi sono composizioni essenziali di linee, colore e movimento in forme molto semplici applicate direttamente su una superficie. La proiezione di luce artificiale o naturale varia tali elementi nei loro valori plastici. Ne risultano

Scrivendo, tra il 1952 e il 1954, *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, Dorazio aveva ampliato le sue indagini sullo spazio, interessandosi anche di questioni geo-urbanistiche. I suoi molteplici ma specifici interessi erano riflessi nel ricco corredo illustrativo del libro, in cui immagini eterogenee – di oggetti, di monumenti, di opere d'arte, di scorci e piante urbane –, erano collegate visivamente e proposte come esempi di un costante processo di liberazione della forma e del colore dai condizionamenti di una rappresentazione mimetica.

Le *Cartografie* possono essere meglio lette proprio se inquadrate nell'orizzonte visivo delineato da *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* e in particolare se messe in relazione alle illustrazioni che riproducevano scorci cittadini e piante urbanistiche o vedute paesaggistiche, che Dorazio accompagnava da una didascalia metodologicamente finalizzata a una lettura alternativa di quelle immagini: «Le infinite forme della natura rivelano una loro bellezza plastica e pittorica particolare. Né più e né meno che in un quadro, esse ci si rivelano attraverso forme e colori»[21] (Figg. 12-13-14).

Tra queste immagini, la riproduzione di un plastico del moderno assetto della città inglese di Stevenage[22] (Fig. 15) appare, nella sua essenza fisica e tridimensionale, il riferimento più coerente con le scelte stilistiche operate da Dorazio nelle *Cartografie*[23]. Dorazio fa propria l'emergenza fisica e oggettuale del plastico che dà corpo alla geometria delle architetture, alla linearità delle strade e ai dislivelli dei terrazzamenti e li traduce in forme di forte presenza compositiva, di cui esalta i valori percettivi e strutturali, mentre i titoli diventano sempre più evocativi di uno spostamento nello spazio (*Passeggiata del seduttore*, *Spedizione XCXZA*) e di una spazialità reale (*Castello in città*, *Archeologia*).

Il nesso diventa ancora più stringente nell'interpretazione visiva che fu proposta nell'immediato da alcuni scatti del noto fotografo e *filmmaker* newyorkese Hans Namuth, realizzati in occasione dell'esposizione alla Rose Fried Gallery. Le suggestive fotografie in bianco e nero, materializzano la dialettica luce-ombra che si snoda con forti contrasti determinati dall'illuminazione artificiale che, abilmente direzionata sulla superficie, enfatizza la volumetria e la concretezza fisica dell'oggetto (Figg. 16-17).

L'autopresentazione dell'artista e il concreto rimando alle piante cartografiche e ai plastici urbani, che proponiamo come riferimento per una nuova fase di elaborazione delle *Cartografie*, non appaiono in contraddizione con la riflessione sulle opere di Vantongerloo; al contrario, ricordando gli amici e colleghi che più lo avevano motivato, in un prezioso libro dal titolo *Quello che ho imparato*, Dorazio ha dichiarato di aver appreso:

nuove immagini e una diversa esperienza dello spazio, suggerita dagli elementi reali proiettati da piani esterni su quello della superficie dipinta. Le relazioni tra forme e colori non vengono percepite solo in una visione frontale, ma come se lo spettatore si trovasse contemporaneamente davanti, sopra e sotto l'immagine. Poiché tendono a trasformare lo spazio infinito in una unità di esperienza, attraverso differenti valori percepiti in simboli visuali, io chiamo queste opere 'cartografie'. Esse fanno riferimento a vari tipi di movimento, composizione e relazioni formali, che non sono in alcun senso fisici, ma piuttosto fantastici e psicologici» (DORAZIO 1998, p. 11).

[21] DORAZIO 1954a, pp. n.n.

[22] Stevenage fu la prima new town costruita nel 1946 in attuazione del New Towns Act; il riassetto urbanistico dell'aree limitrofe a Londra, secondo il piano dell'architetto e urbanista Patrick Abercrombie, prevedeva l'istituzione di un anello di nuove città intorno alla capitale per distribuire la popolazione dopo la Seconda guerra mondiale.

[23] L'attenzione rivolta dall'artista a questo scatto è testimoniata anche dalla sua pubblicazione sul primo numero di «Arti Visive» dell'estate del 1952 (*ARTI VISIVE* 1952) e, sebbene alcune delle fotografie de *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* erano già apparse sulla rivista, a differenza di molte di queste, proprio l'immagine del plastico di Stevenage non è attualmente conservata nel faldone dell'archivio Dorazio contenete le illustrazione per il libro. L'assenza di questa immagine costutisce un dato importante che informa sulle pratiche di uso e riuso del materiale d'archivio da parte dell'artista e conferma che questa fotografia fu per Dorazio un riferimento visivo costante che probabilmente tenne sempre a disposizione senza mai ricollocarla nel faldone di appartenenza.

da *George Vantongerloo*:
che con la pittura e la scultura si può arrivare alla perfezione e alla rappresentazione di spazi e forme di un mondo che esiste ma che sfugge all'occhio umano, abituato ai problemi tradizionali dell'arte; che bisogna immaginare, inventare tecniche con i materiali più adatti alla propria visione[24].

Le *Cartografie* sono dunque plastici di un mondo che esiste oltre le apparenze e per questo non è immediatamente percepito dall'occhio umano; sono luoghi della fantasia o 'luoghi nella memoria'; ma potremmo leggerle anche come paesaggi lunari o territori marziani, lasciando guidare la 'fantasia' da un'indicazione di Piero Dorazio che, nel 1956, posò insieme alla riproduzione giocattolo di un astronauta con il rilievo *Pastorale* sullo sfondo (Fig. 18).

Questa interpretazione, forse suggerita dall'artista stesso, era stata accennata da Maurizio Fagiolo dell'Arco che definì quei plastici fantastici: «cartografie di continenti sconosciuti, bussole incerte di un imprevisto fantaspazio […] Un mondo visto dall'alto, e anche simultaneamente, un mondo nato e subito distrutto dal cambiare della luce, ma pronto a rinascere in mondi sempre nuovi»[25]. Ma la lettura di Fagiolo dell'Arco si era spinta ben più lontano e il critico aveva affiancato a questa interpretazione, un più ampio arco di riferimenti: se per le linee che attraversano la superficie, che definiva «sottili fili plastici sempre in movimento», aveva azzardato una connessione con le sperimentazioni spazio-cinetiche delle *Punctuactions* di Pol Bury, aveva in seguito introdotto una questione non marginale per una più completa comprensione di queste opere rimarcando la vicinanza di Piero Dorazio a Lucio Fontana e sottolineando come i rilievi aderissero «segretamente allo "Spazialismo" (anzi Dorazio è l'unico compagno di strada di Fontana)»[26].

4. Apparentemente atipiche rispetto alla più nota produzione pittorica dell'artista, le *Cartografie* si sviluppano in assoluta coerenza con la sua ricerca sul colore e sullo spazio, la loro eccezionalità risulta invece dalla loro natura materica e dal ricorso a materiali diversi dai tradizionali mezzi pittorici. Attraverso il recupero della materia, da intendersi come tecnica, supporto e struttura dell'opera-oggetto, Dorazio forniva un'importante indicazione per un positivo superamento dell'Informale.

Nonostante queste opere abbiano avuto una storia espositiva esigua[27], appaiono ricoprire un ruolo fondamentale nel rinnovamento del linguaggio artistico del secondo dopoguerra e un valore esemplare per la generazione di artisti esordienti tra il 1959 e il 1960. Un precoce riconoscimento avvenne a Milano – dove le *Cartografie* erano state esposte alla mostra *Piero Dorazio. 10 pitture, 10 rilievi* che si tenne tra marzo e aprile del 1955 alla Galleria Apollinaire[28] –, per conto dei giovani Enrico Castellani e Piero Manzoni che pubblicarono sul primo numero di «Azimuth», all'interno della rubrica fotografica in cui presentavano le opere

[24] DORAZIO 1994, p. 28.
[25] FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 25.
[26] *Ivi*, pp. 16-17.
[27] Dopo l'esposizione alla Rose Fried Gallery di New York nel 1954, le *Cartografie* furono esposte: nel 1955 a Roma presso il Centro delle arti Quo Vadis, alla mostra *Le arti plastiche e la civiltà delle macchine* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e alla mostra *Colore come struttura* alla Galleria delle Carrozze; a Prato al Salone di Apollo; a Milano presso la Galleria Apollinaire e a Venezia alla Galleria del Cavallino. Nel 1961 furono esposte a Düsseldorf al Kunstverein, e al Museum of Modern Art di New York. Nel 1964 nelle sede romana della Galleria Marlborough e l'anno successivo nella sede newyorkese; nel 1966 a St. Gallen presso la Galleria Im Erken 1966.
[28] I rilievi esposti a Milano furono: *Tatuaggio per Bruno Munari*, 1955; *Passeggiata del seduttore*, 1952; *Spedizione xcflzhkyrd*, 1954; *Associazione abituale*, 1954; *Caribous numerati*, 1954; *Sogno pattuito*, 1954; *Nomenclatura dimensionale*, 1954; *Castello in città*, 1955; *Ubiquità*, 1955; *Estensione e convergenze*, 1955; (*PIERO DORAZIO* 1955, elenco delle opere esposte).

che riconoscevano come significative per il nuovo corso dell'arte italiana, il rilievo *Faccia di bronzo*[29].

A Roma, la prima occasione di presentare pubblicamente la ricerca plastica delle *Cartografie* era stata offerta, nel gennaio 1955, dalla mostra *Dorazio, Perilli. Colore come struttura* alla Galleria delle Carrozze, un'esposizione dal titolo paradigmatico che anticipava temi e questioni che matureranno con la pittura monocroma dei primi anni Sessanta. Nei quadri esposti[30] in quell'occasione, prendeva corpo l'indagine sui tre elementi del colore, del segno e dello spazio: il colore con la sua luminosità si faceva struttura e architettura dello spazio compositivo. In coerenza con questi obiettivi Dorazio espose il rilievo *Dudù* (1953): una superficie ottenuta attraverso 'il bianco su bianco', modulata su due livelli e variata da elementi scavati e sinuose forme leggermente aggettanti. Il processo di liberazione della forma dalla mimesi trovava un'indicazione metodologica nella dichiarazione di poetica pubblicata da Dorazio e Perilli nel catalogo-brochure della mostra[31], in cui affermavano:

> colore come struttura
> il quadro è una struttura, cioè non contiene una struttura, ma è una struttura - il colore è materia e struttura, non è struttura interna o esterna, ma è struttura – il disegno non è struttura, ma è segno, non è allusivo ma è colore - lo spazio è struttura, è materia, è colore – la poesia dove la mettete?[32]

In ambito romano, in particolare, le *Cartografie* appaiono cruciali nel percorso di elaborazione di una rappresentazione non figurativa del paesaggio urbano in cui gli arredi e gli scenari cittadini potessero essere tradotti in spazi totali attraverso il ricorso al solo colore-luce. Le *Cartografie* rivestono, dunque, un valore esemplare per la pittura monocroma romana dei primi anni Sessanta che, agli esordi, unì alle convenzioni dell'astrattismo le esigenze di una rappresentazione non mimetica della realtà urbana. Si pensi, in particolare, alle superfici geometricamente scandite da pochi colori primari e ai primi monocromi di Tano Festa e Mario Schifano che rimandano consapevolmente nei titoli a luoghi di Roma quali Via Veneto o Piazza Scanderberg, di cui Festa ha realizzato una versione dedicata all'amico Mario Schifano, che aveva lo studio a quell'indirizzo. A proposito di questi primi monocromi, rispondendo a Giorgio De Marchis, Tano Festa ha dichiarato:

> l'incentivo di questi quadri sono state le cose che c'erano intorno, che guardavo, la strada, le strisce pedonali, l'ambiente, gli oggetti. Poi ho cambiato in parte le strisce di carta con strisce di legno rigide come questi quadri rossi e neri [...]
> - D. M. C'è legno e carta ma anche diversi colori in questi quadri dove la striscia di legno crea riquadri rettangolari.
> - F. Si, c'è come un telaio o una riquadratura: attraverso la geometria sentivo che c'era dell'altro, forme semplici che alludevano anche a un modo di vedere la realtà: per esempio in questi quadri del 1961 che si chiamano "Via Veneto", "Via del Lavatore", i colori semplici sono quelli

[29] *AZIMUTH* 1959.

[30] Come riportato dall'elenco delle opere esposte, alla mostra Piero Dorazio presentò: *Passaporto passaspesso*, *Dùdu*, *Bene Kasimiro*, *94 vittorie assolute*, *Gli atomi psicologici di Epicuro*, *Memoria di popoli migratori*, *Dagli scyti agli scyti*, *Conversazione telefonica con Ulan Bàtor*, *Alzabandiera per Federico*; Achille Perilli fu presente con *Vai Maometto*, *Der müde tod*, *Civiltà delle macchine*, *L'eccellenza Ripellino*, *L'aschenazita rasato*, *Importance de la droite ou in*, *Dedicato a Domingo Ortega notion de la nécessité du vide*, *Omaggio ai liberatori marziani*, *Monumento al Marabù ignoto* (*COLORE COME STRUTTURA* 1955, p. n.n.).

[31] Il catalogo-brochure della mostra *Colore come struttura* è composto da due strisce separate di carta rosa ripiegate a formare un quadrato. All'estremità di una delle strisce sono riportate, nel recto e nel verso, quattro dichiarazioni che appaiono in successione all'apertura dei lembi ripiegati, sull'altra striscia, oltre all'elenco delle opere esposte, sono riproposte nella formula unica - che riportiamo integralmente nel testo - le quattro dichiarazioni.

[32] *COLORE COME STRUTTURA* 1955, p. n.n.

> dell'astrattismo classico, tradizionale, di Mondrian per esempio, ritrovati in un senso araldico e reale nello stesso tempo: il verde è quello di un semaforo e non di un prato, le stesure piatte e squillanti sono quelle che si trovano nei colori della pubblicità per le strade.

In questa dichiarazione Festa chiarisce la sua aspirazione a una rappresentazione aniconica dello scenario urbano contemporaneo per cui, facendo proprie le convenzioni linguistiche dell'astrattismo storico, era giunto a un'immagine di rigorosa coerenza e coscienza formale. In questo percorso verso la «conquista di una superficie/luce capace di trasformarsi in una superficie/spazio»[33] ovvero una superficie monocroma autoreferenziale, priva di raffigurazione ma autosignificante, fu fondamentale l'esempio delle opere di Piero Dorazio sostenute dalla sua produzione teorica che mantenne viva, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'attenzione sui maestri storici dell'astrattismo.

Per spiegare questo passaggio appare, ancora una volta, risolutivo il corredo illustrativo de *La Fantasia dell'arte nella vita moderna* e quell'utilizzo innovativo dell'immagine che certamente non sfuggì agli artisti[34] anche in virtù del fatto che Dorazio aveva presentato le riflessioni, poi confluite nel libro, in una conferenza sull'arte astratta tenuta in occasione della VI Quadriennale di Roma[35]; una conferma del valore formativo di quelle illustrazioni per l'immaginario visivo dei contemporanei, viene da una dichiarazione di Lionello Venturi che, significativamente, prima ancora di leggere il testo, già il 27 dicembre 1954, indirizzava a Dorazio poche ma rilevanti righe: «Ringrazio Lei e gli editori per la copia a me dedicata del suo libro. L'ho subito scorso e mi sono accorto come esso sia vitale, cioè rispondente alle necessità attuali della educazione dell'occhio. Le tavole stesse sono scelte in modo da parlare direttamente»[36].

Due casi appaiono particolarmente eloquenti nel proporre un modo nuovo di guardare e interpretare la realtà urbana contemporanea.

L'accostamento di una delle facciate dell'edificio del Bauhaus di Gropius a Dessau a una composizione di Josef Albers, metteva in risalto l'egual rigore strutturale e architettonico ottenuto dall'utilizzo di forme pure (Fig. 19). Le immagini erano commentate da una didascalia che chiariva come quei risultati formali erano diventati ormai comuni a molti aspetti della vita contemporanea:

> Le idee e gli esperimenti rivoluzionari del costruttivismo, del suprematismo e del neo-plasticismo, furono tutti assimilati nelle teorie e nell'insegnamento pratico del Bauhaus. Assai meno legati al rigore teorico dei neo-plastici, Gropius e i suoi collaboratori riuscirono a imporre la nuova disciplina formale a moltissimi aspetti della vita moderna, dall'architettura, all'arredamento, alla tipografia, al teatro, alla produzione industriale[37].

Un altro accostamento metteva in relazione un particolare della decorazione marmorea del Battistero di Firenze con opere di Mondrian, Van Doesburg e Glarner (Fig. 20), accompagnate dalla didascalia «Lo spazio plastico puro realizzato in pittura: con colori e forme elementari (Mondrian); per mezzo di piani in movimento e colori elementari (Glarner)»[38]. L'accostamento permetteva di estendere visivamente quei valori formali al particolare del Battistero fiorentino e di interpretare con una nuova coscienza un'opera della tradizione abitualmente offerta alla vista dal panorama urbano.

Queste suggestioni appaiono trovare una nuova sintesi nella pittura di superficie di

[33] FERGONZI 2013, p. 62.
[34] Si veda al riguardo FRANCESCONI 2017b, pp. 69-81.
[35] ASQII.26/2 b. 35 u. 1
[36] Lettera di Lionello Venturi a Piero Dorazio, Roma, 27 dicembre 1954, in DORAZIO 1994, p. 35.
[37] DORAZIO 1954b, p. n.n.
[38] *Ivi*, pp. n.n.

ambito romano e in particolare negli artisti più vicini a Dorazio tra i quali occorre menzionare prima di tutto Tano Festa[39]; nella serie dedicata alla città di Dublino (Fig. 21), oltre l'indubbio rimando alla struttura della cartellonistica urbana e ai colori dei segnali stradali, l'artista appare sviluppare una indagine più complessa che coniuga la monocromia del 'colore-luce' verde di un semaforo a una costruzione di rigore geometrico assimilabile alle decorazioni urbane che Piero Dorazio sollecitava a guardare da una nuova prospettiva.

[39] Sul rapporto di Tano Festa con Piero Dorazio si veda FRANCESCONI 2017a, pp. 113-129.

Fig. 1: Rilievi nello studio romano, 1952-1954, fotografia Oscar Savio, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

Fig. 2: P. Dorazio, *Esperimento di rilievo*, 1950, rilievo in legno e gesso, 45x25 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

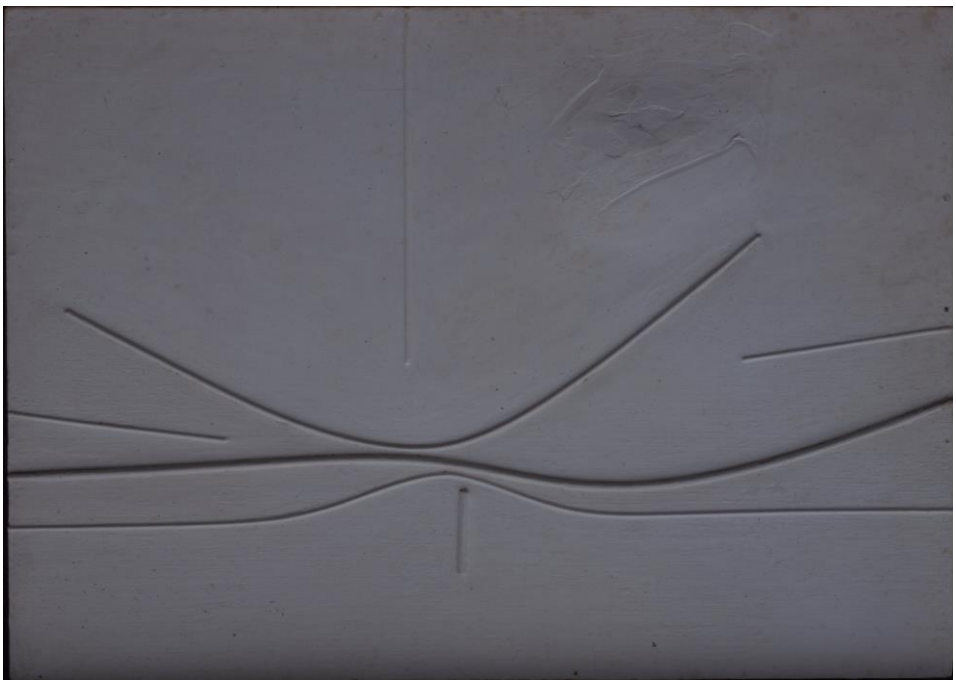


Fig. 3: P. Dorazio, *Motosilenzio*, 1951, rilievo in legno, 50x70 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

Fig. 4: P. Dorazio, *Orient express*, 1952, rilievo in legno, 50x50 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

Fig. 5: P. Dorazio, *L'âge d'or*, 1952, olio su tela, 150x200 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

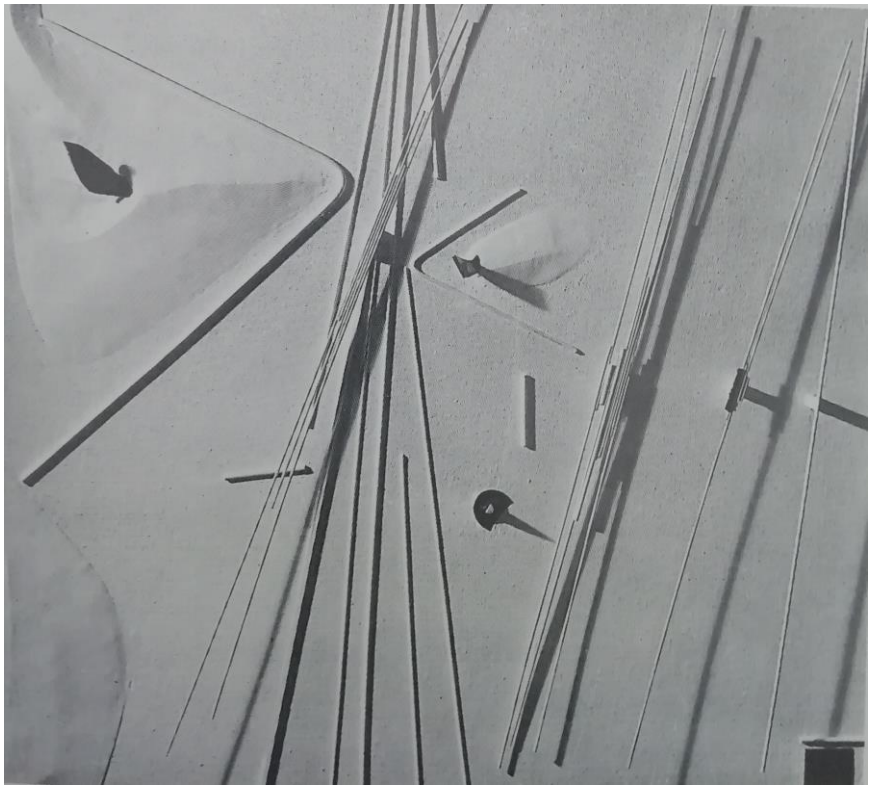


Fig. 6: P. Dorazio, *Dielettrico (numerator)*, 1952, rilievo in legno e plexiglass, 70x85 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

Fig. 7: P. Dorazio, *Questioni*, 1952, rilievo in legno, 33,5x50 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

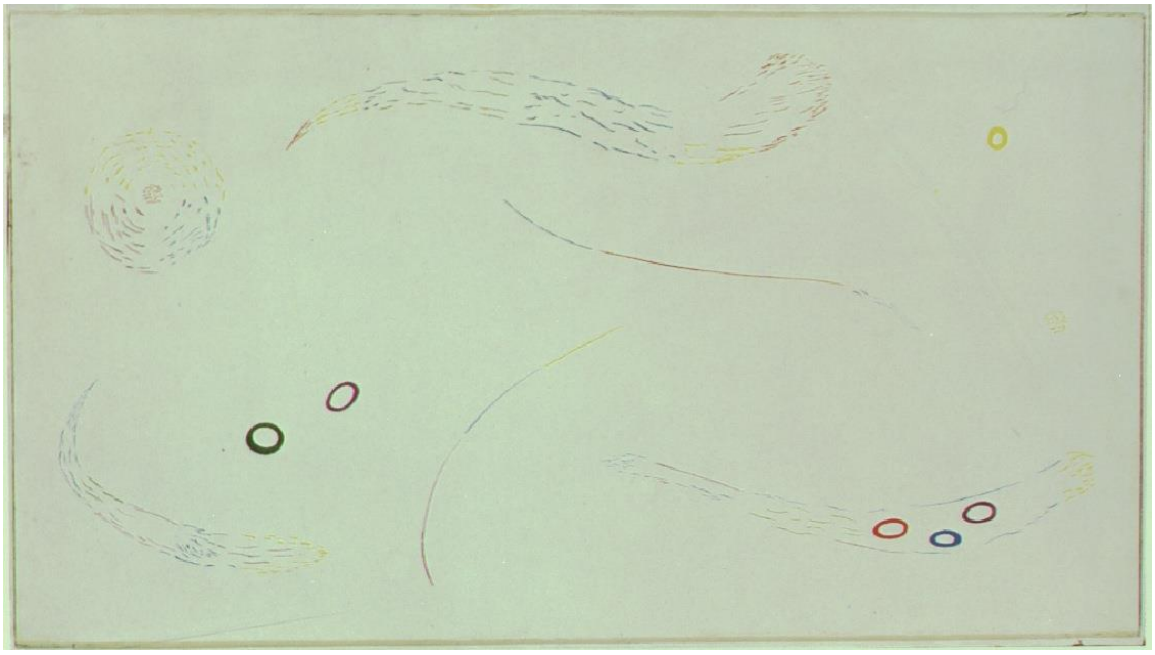


Fig. 8: G. Vantongerloo, *Radiazione*, 1949, olio su tela, 92x51 cm

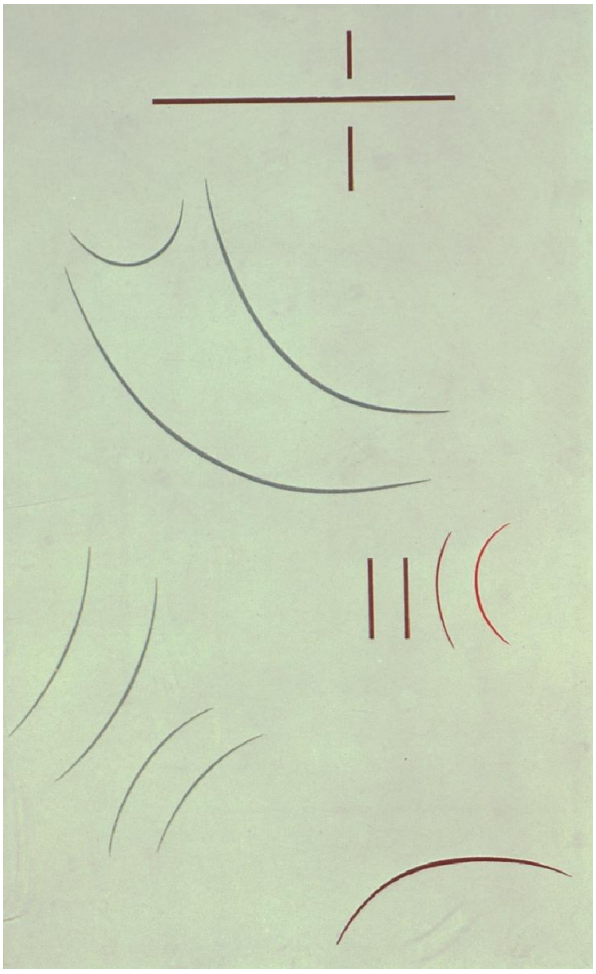


Fig. 9: G. Vantongerloo, *Variazione di linee*, 1938, olio su masonite, 80x49,5 cm

Fig. 10: P. Dorazio, *Cartografia*, 1954, rilievo in bronzo, 16x23 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

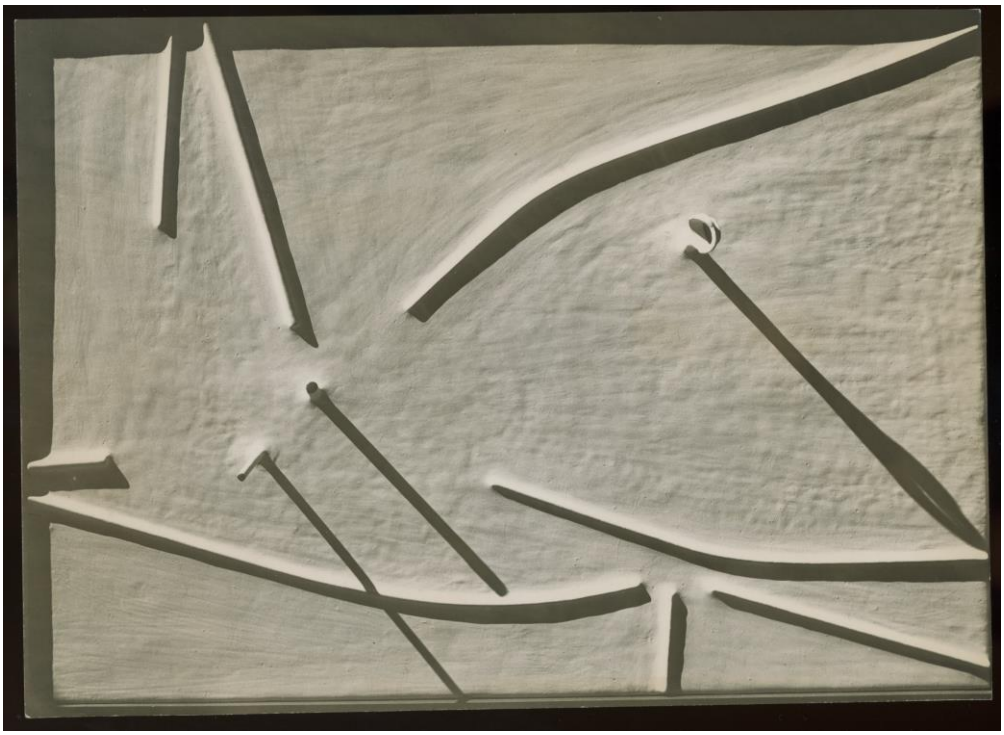
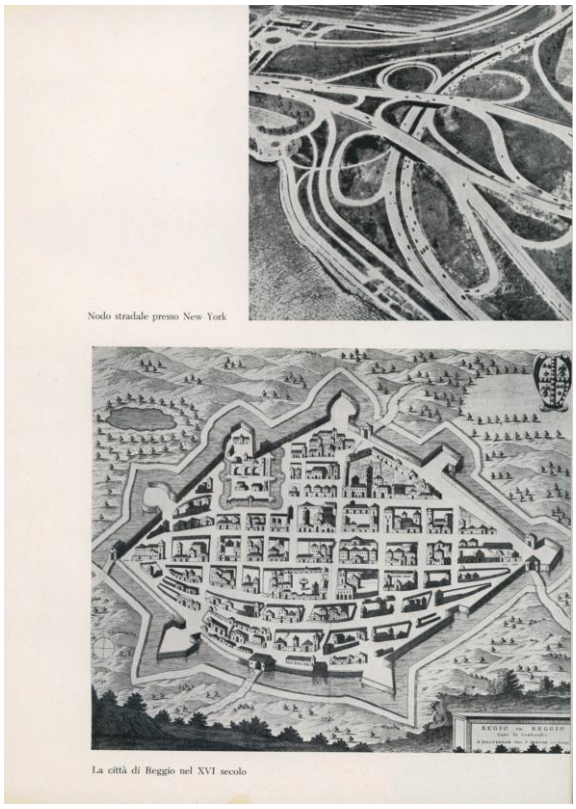
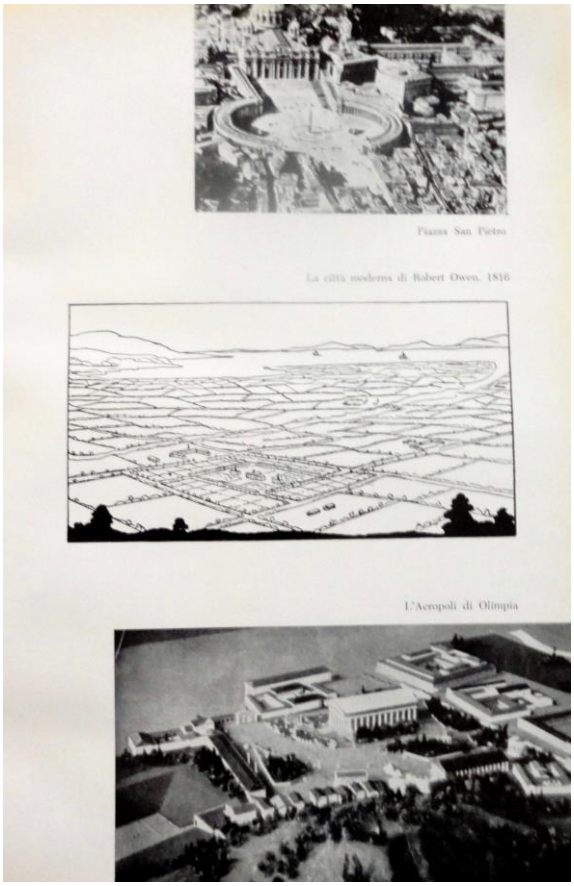
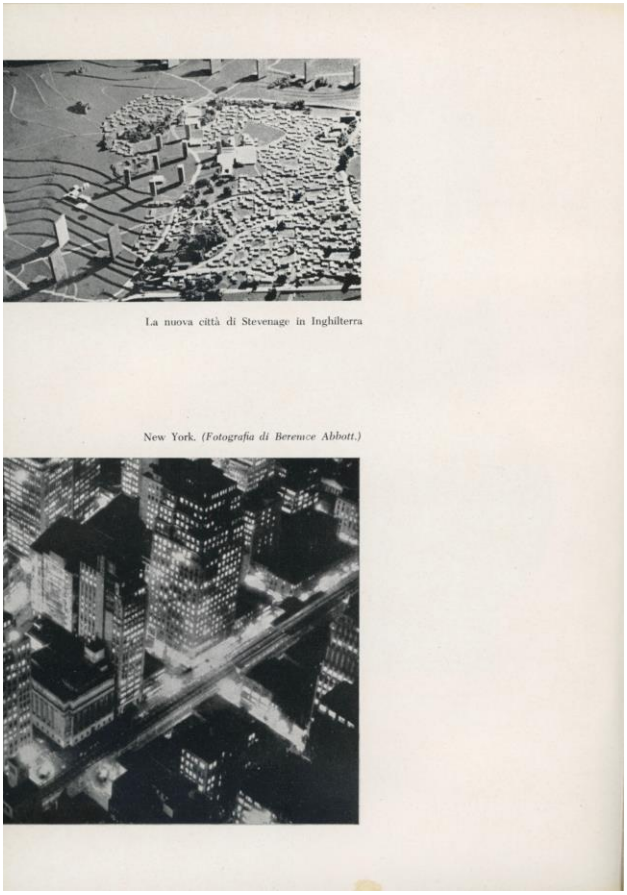


Fig. 11: P. Dorazio, *Cartografia*, 1954, rilievo in legno, 33x44 cm, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano





Figg. 12-13-14: immagini di vedute urbane e paesaggistiche, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1954


La nuova città di Stevenage in Inghilterra

New York. *(Fotografia di Berenice Abbott.)*

Fig. 15: plastico di Stevenage, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1954

Fig. 16: P. Dorazio, *Eye numerator*, 1954, rilievo in legno, 55x25 cm, fotografia Hans Namuth, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

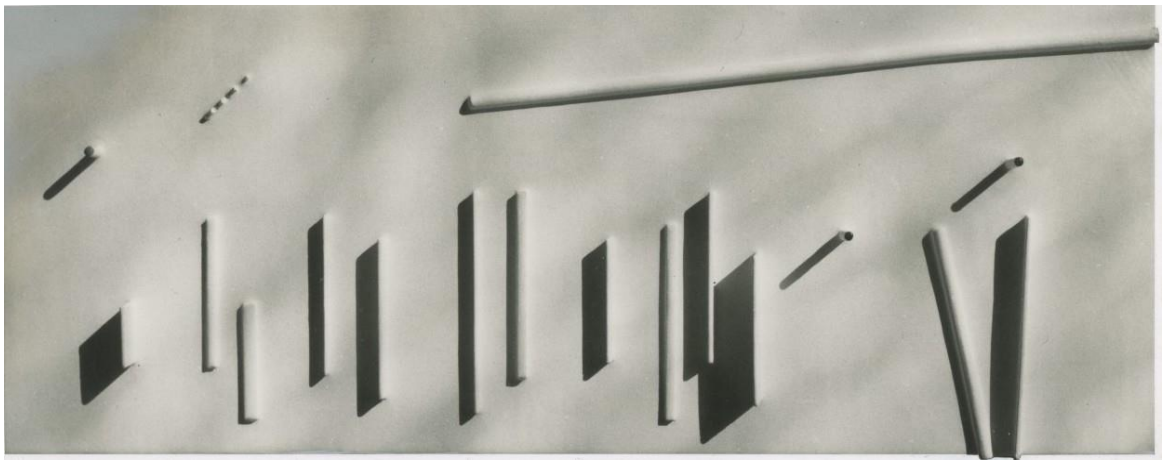


Fig. 17: P. Dorazio, *Luoghi nella memoria*, 1954, rilievo in legno, cm 16x38, fotografia Hans Namuth, (c) Piero Dorazio by SIAE 2019. Foto courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano

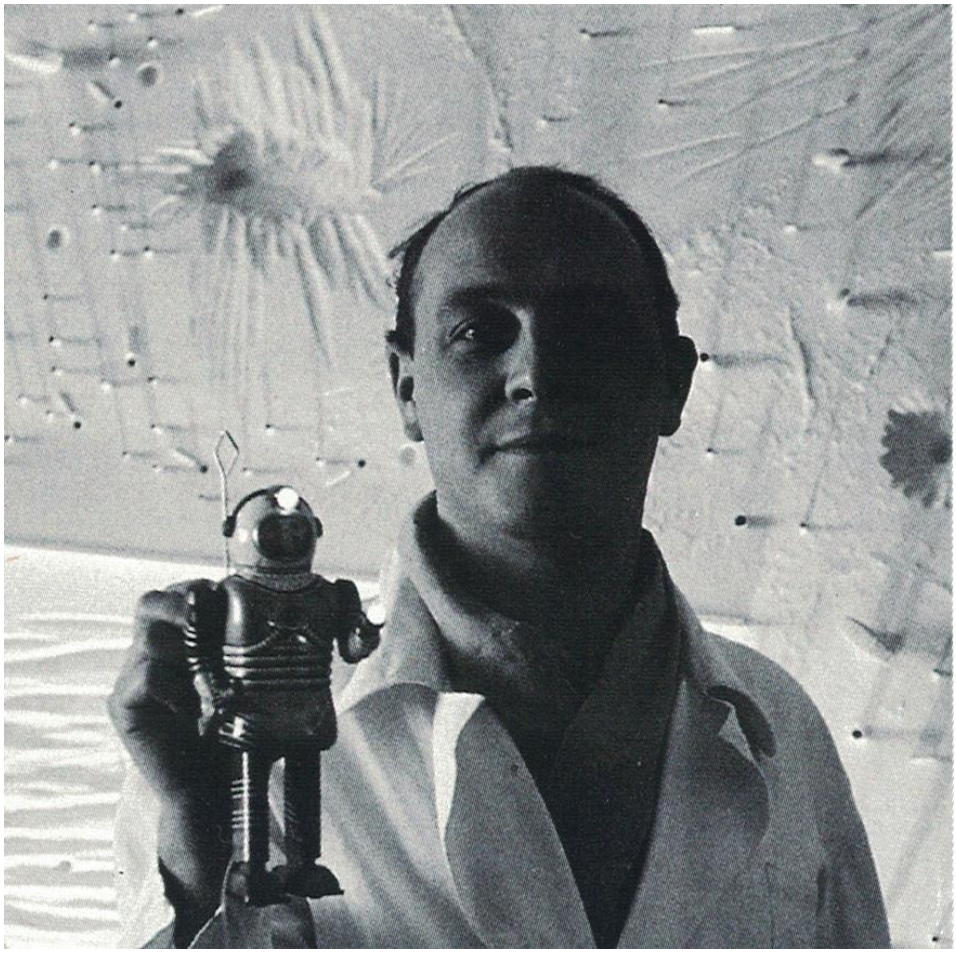


Fig. 18: *Marziano*, Roma 1956

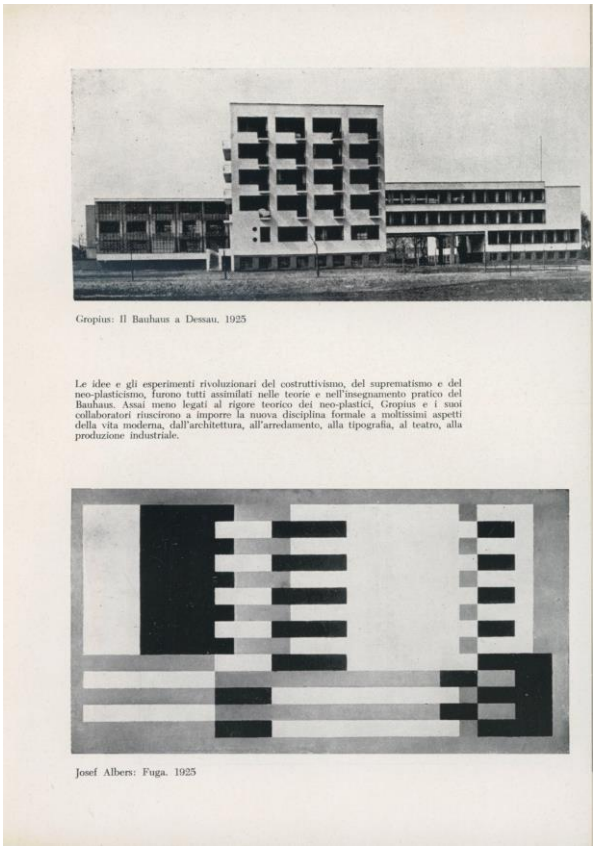


Fig. 19: pagina con facciata dell'edificio del Bauhaus e un'opera di Josef Albers, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1954

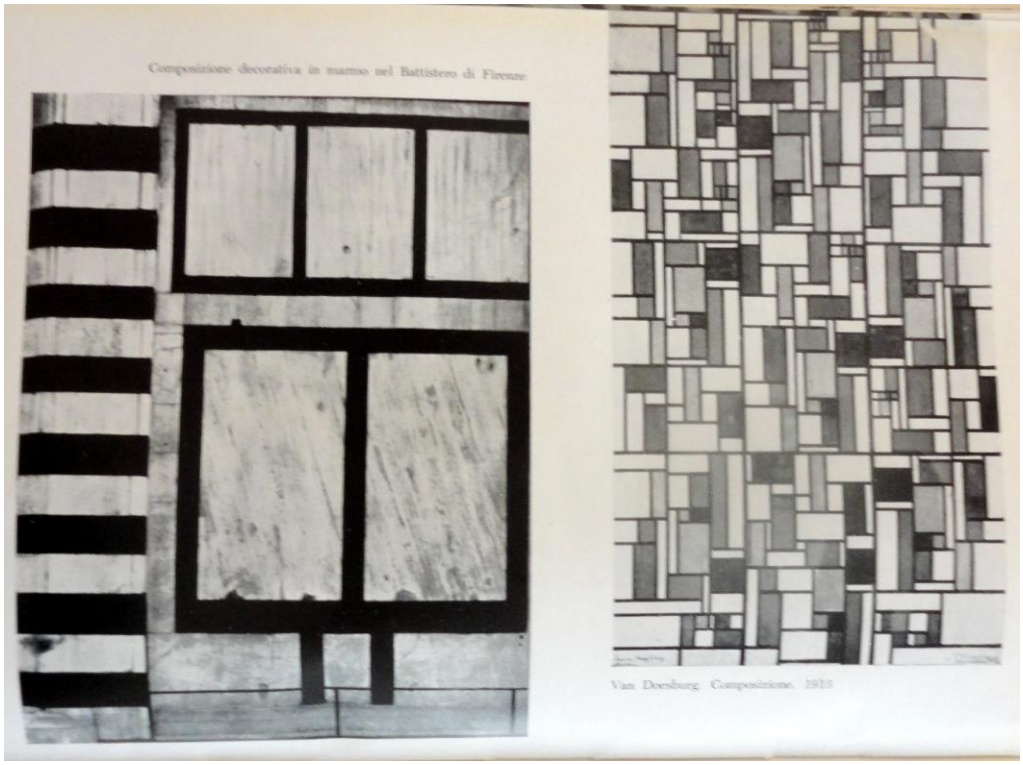


Fig. 20: due pagine affiancate con un particolare decorativo del Battistero di Firenze e una *Composizione* di Van Doesburg, in *La Fantasia dell'arte nella vita moderna,* 1954

Fig. 21: T. Festa, *Dublino*, 1961, smalto su legno e carta su tela, 150x170 cm

BIBLIOGRAFIA

ARTI VISIVE 1952
«Arti Visive», 1, 1952.

ARTI VISIVE 1953
«Arti Visive», 4-5, 1953.

AZIMUTH 1959
«Azimuth», 1, 1959.

COLOMBO 2018
D. COLOMBO, *Transatlantic Exchanges. Piero Dorazio: Non-objective Art vs. Abstract Expressionism?,* in *Postwar Italian Art History Today: Untying 'the Knot'*, a cura di S. Hecker, M.R. Sullivan, New York 2018, pp. 95-112.

CRISAFI 1977
G. CRISAFI, *Contributi al catalogo*, in *Dorazio*, a cura di G. Crisafi, M. Volpi Orlandini, Venezia 1977, pp. n.n.

COLORE COME STRUTTURA 1955
Colore come struttura. Perilli, Dorazio, catalogo-brochure della mostra, Roma 1955.

DORAZIO 1951
P. DORAZIO, *Kandinsky*, presentazione, in *Wassily Kandinsky,* catalogo della mostra, 1951, pp. n.n.

DORAZIO 1953
P. DORAZIO, *Vantongerloo o dell'essenzialità*, in *Vantongerloo*, catalogo della mostra, Roma 1953, pp. n.n.

DORAZIO 1954a
P. DORAZIO, *La Fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma 1954.

DORAZIO 1954b
P. DORAZIO, *Cartographies*, in *Cartographies*, catalogo-pieghevole della mostra*,* New York 1954.

DORAZIO 1989
P. DORAZIO, *Piero Dorazio. Cartografie 1951-1954*, Mantova 1989.

DORAZIO 1994
P. DORAZIO, *Quello che ho imparato*, Mantova 1994.

DORAZIO 1998
P. DORAZIO, *Le mie «Cartografie»*, in *Piero Dorazio 1950-1960: opere a 3 dimensioni*, catalogo della mostra, Città di Castello 1998, pp. 11-17.

DORAZIO/MATTIOLI 2005a
P. DORAZIO, *Lo studio di Kandinsky*, in *RIGANDO DRITTO* 2005, pp. 43-45 (edizione originale dicembre 1948).

DORAZIO/MATTIOLI 2005b
P. DORAZIO, *Kandinsky secondo la forma*, in *Rigando Dritto* 2005, pp. 252-256 (edizione originale in *Forma 2. Omaggio a Kandinsky*, Roma 1950).

FAGIOLO DELL'ARCO 1966
M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Piero Dorazio*, Roma 1966.

FERGONZI 2013
F. FERGONZI, *Dalla superficie all'immagine. Uno snodo romano, 1960-1964*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, catalogo della mostra, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 60-71.

FRANCESCONI 2017a
E. FRANCESCONI, *Tano Festa, La porta rossa (1962): oggetto o iconografia della superficie?*, «L'UOMO NERO», 12, 2017, pp. 113-129.

FRANCESCONI 2017b
E. FRANCESCONI, *Verso una nuova immagine: gli esordi di Franco Angeli*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Fergonzi, F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 69-81.

PAPENBERG-WEBER 2003
A. PAPENBERG-WEBER, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Milano 2003.

PIERO DORAZIO 1955
Piero Dorazio. 10 pitture, 10 rilievi, catalogo della mostra, Milano 1955.

RIGANDO DRITTO 2005
Rigando Dritto. Piero Dorazio scritti 1945-2004, a cura di M. Mattioli, Cologno Monzese-Milano 2005.

ZEVI 1985
A. ZEVI, *Dorazio*, Ravenna 1985.

ABSTRACT

Le *Cartografie* sono delle superfici modulate di legno dipinto di bianco (in alcuni casi tradotte in bronzo o in alluminio) attraversate da linee e da elementi circolari - incisi o a rilievo - e percettivamente soggette agli effetti dell'illuminazione, naturale o artificiale, che ne esaltano la struttura con una contrapposizione ritmica di luci e ombre. Questo studio s'interroga sulle diverse direzioni di indagine sviluppate da Piero Dorazio in questa che apparentemente si configura come una ricerca univoca e limitata a un arco cronologico circoscritto. Le *Cartografie* sono lette nel rapporto con i maestri dell'astrattismo (da Kandinsky a Vantongerloo) ma anche con l'ampio e composito orizzonte visivo delineato da Dorazio in *La Fantasia dell'Arte nella vita moderna.*

The *Cartographies* are modulated surfaces of wooden (and sometimes bronze or aluminium) panels painted in white, crossed by lines and circular elements, either engraved or embossed. These surfaces are perceptually subject to the effects of natural or artificial lighting, which enhance their structure with a rhythmic contrast of lights and shadows. This essay analyses the several directions along which Dorazio's research developed. The *Cartographies* are interpreted not only in relationship with the works of the masters of Abstractionism (from Kandinsky to Vantongerloo), but also within the broad and composite visual context outlined by Dorazio in *La Fantasia dell'Arte nella vita moderna.*