



Editrice Stamparte: dir. red. amm. pub.: 40124 Bologna - via Morandi, 4 tel. 051580736 - fax 051582414

Direttore responsabile: Arrigo Quattrini

Carte d'arte *on-line* ([www.cartedarte.it](http://www.cartedarte.it)) - 040104

## Così Dorazio parla della grafica

*Il testo che segue apparve sul n. 9/10 del periodico "Il Margutta" del settembre-ottobre 1971.*

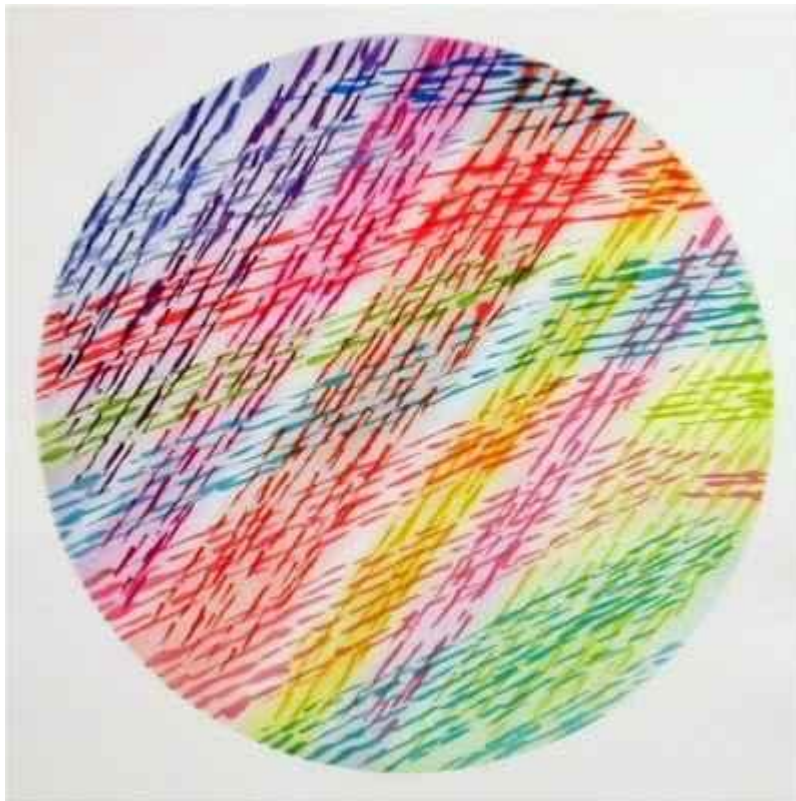
Ho incominciato a fare esperimenti di grafica in Francia, a Nizza nell'estate del '57, mi pare; mi interessava conoscere questa tecnica che io pensavo permettesse di riprodurre in alcuni esemplari una esperienza di carattere grafico, non pittorico. Ero lì in vacanza, volevo provare a fare la grafica ed ho scoperto uno stabilimento, che nei primi anni del secolo stampava etichette per i profumi, cartoline ecc, dove erano state fatte quasi tutte le litografie di Matisse. Feci delle litografie in bianco e nero, in edizioni di 10, 20 esemplari che poi ho regalato agli amici, e mi ricordo che alcune le ho completate a mano, all'acquerello. Naturalmente non avevo né i mezzi né la conoscenza tecnica per fare delle litografie a colori. Più tardi ho fatto qualche litografia qui a Roma da Bulla che è un bravissimo artigiano, uno dei migliori litografi che ci siano in Europa, fra il '59 e il '61. Ho conosciuto poi Renzo Romero che preparava e stampava acquaforti, incisioni ecc. Ma in verità avevo incominciato ad occuparmi di grafica forse molti anni prima, facendo dei monotipi: dipingevo sul vetro, e poi vi imprimevo sopra il foglio per ottenere una immagine riflessa, indiretta di quello che avevo dipinto. Ora, nella grafica, sia nella litografia che nell'incisione, si ha un'immagine speculare, una immagine riflessa di quello che si fa, imprevista e imprevedibile, diciamo. Questo è forse l'inizio del mio interesse per la grafica, interesse che non so come spiegare, se non con l'aspirazione che hanno gli artisti a vedere qualcosa che sia un pochino al di là delle apparenze di quello che fanno; è una cosa difficilissima a spiegare. Se io dipingo un quadro e poi vedo immediatamente il risultato di quello che ho fatto, ho un tipo di esperienza, se dipingo una lastra oppure dipingo su vetro e poi faccio un monotipo, quello che vedo mi rivela come in una radiografia certi elementi che magari, nella visione diretta, immediata, di quello che ho dipinto non posso notare. Quindi ci sono sempre delle scoperte, dei fenomeni imprevisti da indovinare, da analizzare, delle rivelazioni, dei difetti e pregi dei quali non ci si rende conto quando si dipinge direttamente sulla tela. Quando ho conosciuto Renzo Romero abbiamo cominciato a fare delle prove con l'incisione. Devo dire che è stato Renzo che mi ha stimolato, invitandomi nel suo studio, dove abbiamo cominciato nel '60-61 con le tecniche più elementari, a fare prove di punta secca, acquaforti e più tardi acquatinte; poi abbiamo cominciato a mescolare, a fare delle tecniche miste con acquaforte, punta secca ed acquatinta. Da allora ho continuato sempre a fare litografie ed incisioni, soprattutto incisioni con Renzo che è un preziosissimo maestro e collaboratore; contemporaneamente ho fatto per la Galleria Marlborough di New York circa 40 litografie a colori, queste però in Svizzera a Zurigo e a St. Gallen. Bisogna dire che l'incisione, la punta secca, l'acquaforte, e la acquatinta permettono di realizzare una qualità nel segno che è impossibile realizzare altrimenti; si può disegnare con la matita, con la penna, col pennello, ma quello che si disegna con la punta del bulino, non si può disegnare in altro modo; una linea con quella qualità, con quel tipo di movimento, con quel tipo di spessore, con quel tipo di luce, (il contrasto tra luce e ombra che la linea crea rispetto alla superficie della carta), sono effetti che si possono ottenere solo con l'incisione. Per quanto riguarda il colore, le campiture, le superfici, con l'acquatinta si ottengono dei risultati che non si ottengono né con l'acquerello né con la litografia né con la pittura ad olio, né con la pittura a spruzzo, non c'è altro mezzo perché è una tecnica che è legata, intanto, alla superficie bianca della carta, che ha una qualità a sé, una qualità unica, non paragonabile alla tela, né a qualsiasi altro tipo di supporto.



**Cose, 1982**  
**([www.stamparte.com](http://www.stamparte.com))**

Come dicevo prima, fare della grafica per un pittore è come guardarsi allo specchio, e quindi, per quanto mi riguarda, ha il senso di una costante critica a quello che facevo in pittura, e poi una presa di coscienza di una certa elementarità nell'esprimersi; mentre io, per esempio, nei miei quadri, ho una tendenza a fare troppo, ad affollare, con la grafica imparo a moderare questa tendenza naturale a sovrabbondare in colori e in composizione. Intanto quando uno si trova di fronte ad una lastra di dimensioni ridotte, deve lavorare con una certa scala, quindi la tecnica diventa originale rispetto alla pittura. E come guardare la propria pittura con un binocolo capovolto, in un certo senso. Allora si prende molto bene coscienza del rapporto fra immagine e scala, la dimensione del supporto e, come risultati, direi piuttosto che sono dei risultati di ordine critico rispetto al proprio lavoro, di autocritica. Anzi forse questo va aggiunto ai motivi per cui un artista fa la grafica: un artista fa la grafica perché è una specie di radiografia, una ricerca di quello che c'è sotto la struttura del proprio lavoro, perché la grafica, in fondo, è il mezzo di espressione più primitivo e più essenziale. La prima espressione umana visiva è stata grafica, ci sono le ossa del «magdaleniano» incise con una punta con segni come graffi che diventano immagini. Sono il primo esempio di arte, il primo manufatto di un uomo che cerca di rendere una visione del mondo. Quindi graffiare, incidere, è la tecnica più spontanea, direi fondamentale, per esprimere la visione che uno ha delle cose, del mondo che lo circonda e delle sue fantasie. Allora questa tecnica così profondamente ancestrale, così antica, paragonabile a certe eredità primitive che l'uomo ha negli istinti, è una tecnica che, diciamo, abbiamo ereditato dall'uomo del paleolitico superiore. E una tecnica di riscontro, che ci porta alle origini del nostro contatto con la realtà, ed è una tecnica molto creativa, intanto perché è più immediata e più diretta, anche se può apparire più mediata e più indiretta del fare un quadro. Poi c'è sempre molto da scoprire: ogni volta che si fa una stampa c'è qualcosa che non si era previsto; è, come dicevo, correre dietro all'imprevisto, all'incognito, e quindi fare la grafica diventa una ricerca ossessiva di qualcosa che non si conosce. Non è una corsa al miglioramento, perché si potrebbe dire che, seguendo e sviluppando un certo metodo, si può ottenere la stampa perfetta. Non è così, perché appena si raggiunge un risultato soddisfacente, si torna indietro a fare qualche prova più semplice e poiché i cambiamenti sono possibili e rapidi, si tratta di una tecnica molto flessibile e molto adatta alla sperimentazione, oltre che sorprendentemente fertile. Dunque non si raggiungono mai risultati definitivi. Ho fatto una infinità di prove e continuerò a farne molte finché vivrò, non raggiungerò mai un risultato finale, dicendo questa stampa è perfetta, nessuna stampa che io abbia fatto è perfetta, sono tutte delle fasi di ricerca e di costante controllo, come se io mi ascoltassi il polso: un costante controllo di quello che faccio e che cerco di fare nei quadri. Quindi l'unico rapporto che c'è tra la grafica e la mia pittura è che

sono io che faccio tutte e due, perché la grafica non è, come si crede oggi, un mezzo che permette di distribuire ai poveri un'opera che altrimenti costerebbe troppo, ma, come ho già detto una tecnica creativa completamente a sé, .tanto è vero che una volta c'erano i pittori e gli incisori, che erano considerati artisti come i pittori. Per esempio io penso che alla base della grande arte del Rinascimento ci siano le incisioni del Pollaiuolo, dove l'anatomia della figura umana viene presentata per la prima volta in modo realistico analitico in movimento. Anzi io devo dire che non sono neanche un grande tecnico, la tecnica dell'incisione è così complessa, è un mondo talmente a sé, che per arrivare a conoscere tutto bisogna fare solo incisioni.



***Mondo allegro, 1986/2000***  
**([www.stamparte.com](http://www.stamparte.com))**

Quindi il rapporto c'è in quanto sono io che faccio sia i quadri che le incisioni o le litografie, ma questo rapporto è indiretto. Certo se scelgo dei colori cerco di scegliere quelli che corrispondono alla mia sensibilità e quindi saranno più o meno affini a quelli che uso nei quadri, se scelgo un tipo di composizione, sarà più o meno affine a quella che uso nei quadri, ma non direi che c'è un rapporto diretto. Nella pittura bisogna realizzare certe intensità di colore, arrivare a certe intensità, nella grafica si fa lo stesso, ma in modo indiretto con i bagni di acido, per esempio nell'acquatinta, quindi non sono io che cerco di raggiungere toni. Piuttosto il rapporto ci sarebbe tra la grafica e naturalmente il disegno; adesso non disegno più molto, una volta disegnavo molto, e appunto, come dicevo prima, la grafica offre all'artista che vuole disegnare una tale gamma di varietà, di qualità del segno che non si potrebbe ottenere con altre tecniche, il carboncino, la matita, la penna, ecc. Per quanto riguarda il colore, non c'è proprio un rapporto diretto: nella grafica l'uso del colore, che è poi un velo sottile d'inchiostro, è proprio una tecnica a sé. Si è tentato in questi ultimi anni di considerare i multipli alla stessa stregua dell'opera grafica. Non esiste nessun rapporto tra grafica e multipli, perché nel caso della grafica si tratta di un'opera d'arte unica che è il risultato dell'impressione sul foglio, e poi c'è sempre una variazione da una stampa all'altra. La lastra è eseguita dall'artista, l'edizione controllata,

quindi è un'opera che, anche se stampata in cinquanta o cento esemplari, è sempre di mano dell'artista. Mentre invece il multiplo nasce da un oggetto, progettato oppure eseguito come campione dall'artista, che viene poi riprodotto da qualcun altro. Mentre il multiplo ha un carattere oggettuale, cioè è solo un oggetto, la stampa non è mai soltanto un oggetto, perché contiene in sé quelle che sono le qualità mimetiche dello spazio, della luce, del movimento e della gravità. Allora un oggetto che viene riprodotto in cento, cinquemila esemplari, come un bicchiere o una sedia, non è un'opera d'arte. E qui bisogna fare una distinzione fondamentale tra opera d'arte ed oggetto, perché se una sedia diventa un'opera d'arte non so che cosa succederebbe se il fenomeno fosse reversibile. In una stampa, come in un quadro o in una scultura, esiste la possibilità di dare all'osservatore delle sensazioni indotte, indirette, esiste la possibilità di farlo diventare cosciente di sé attraverso queste sensazioni, che sono di spazio, di colore, di grandezze scalari, di movimento attraverso la composizione, ecc. Nel multiplo questo non è possibile, il multiplo avrà quelle qualità sensorie che sono proprie di tutti gli oggetti, avrà un tipo di superficie, un certo peso, una certa dimensione, una certa luce perché rifletterà la luce in un certo modo. Per esempio, nella pittura paesaggistica del '600, vediamo i boschi, i fiumi che scorrono, e abbiamo delle sensazioni indotte di acqua che scorre, di spazio, distanza tra gli alberi, ecc. Questa è la mimetica dello spazio nella pittura. Queste stesse qualità, cioè questa capacità di indurre nell'osservatore delle sensazioni, anche in chiave non naturalistica, quindi non più dipingendo boschi e fiumi che scorrono, ma semplicemente disponendo in una composizione dei colori, delle linee e dei segni, non è ripetibile nel multiplo. L'estremo della volgarizzazione della pittura può essere la serigrafia che è, come tecnica di riproduzione, la più pratica, la più seducente, ma anche la più squalificata perché in fondo la più meccanica, sebbene nella serigrafia si possano sempre ottenere questi effetti mimetici che sono propri della pittura. Ora, guardando delle stampe, delle incisioni o delle litografie, si ha per esempio una sensazione di materia, di struttura dell'immagine, di grana che non esiste: è un fenomeno mimetico, tattile, una sensazione indotta che mette in moto processi intuitivi ed emotivi, «stati d'animo», per dirla alla Boccioni, che né un bicchiere, né una sedia ti daranno mai. Non credo che si possano creare degli oggetti che offrano all'osservatore questo mondo di sensazioni indirette, quindi subliminali, che toccano senza che l'osservatore se ne accorga le corde della sua coscienza, come appunto nel caso della pittura, delle stampe, ecc. Non ho ancora visto dei multipli interessanti (non è che io sia contro i multipli, non voglio parlare da pompiere: «i multipli, basta, esclusi»), ne ho visti tanti, di Soto, di Vasarely, di Lichtenstein, di Berrocal, che ne fa diecimila come la Fiat, ma nessuno che mi offrisse le qualità tattili, visive ed emotive della pittura e della scultura. Poi il multiplo è comunque un sostituto, è diventato il mezzo di moda per sostituire il quadro e la scultura (in tedesco dicono benissimo «ersatz», vuoi dire «rimpiazzare una cosa», «al posto di», «invece di» un quadro o una stampa). E appunto bisognerebbe insistere perché il pubblico nuovo, che si è accostato all'arte contemporanea all'improvviso durante gli ultimi cinque anni, si rendesse conto che la stampa è un'opera diretta a persone estremamente sensibili, che non vogliono impossessarsene come un bene di consumo, ma la comprano perché hanno il piacere di vederla, perché ha effetto su di loro, stimola certe sensazioni, mette in moto un certo apparato del loro io, per cui vedendola provano un piacere di esistere. Per moltiplicare questi multipli, si adoperano poi delle tecniche che sono tipicamente industriali e non creative, e questo è il punto. Al contrario mentre si fa una stampa la tecnica è sempre legata intimamente alla capacità creativa. Come in tutte le opere d'arte, creazione e tecnica sono interdipendenti, cioè nella tecnica, nell'esercizio, nell'applicazione è possibile scoprire qualche cosa che permette di andare un passo avanti nella creatività; la tecnica è una fonte di ispirazione, e la creazione autentica modifica le tecniche, non è un metodo che applicato rende uno-dieci. Mentre nelle stampe tecnica e creatività vanno di pari passo, nei multipli c'è questa alienazione del fatto tecnico che viene affidato ad un tecnico convenzionale, in una fabbrica; quindi il multiplo non è assolutamente da considerare opera d'arte. L'artista trova, scopre, mentre adatta il suo metodo, e quindi la sua tecnica alla sua visione, e questo costante legame è essenziale per la genesi di un'opera d'arte. Sarò accademico, sarò accusato di essere conservatore, ma non è affatto così. Ora, se si pensa alla ricerca scientifica ogni scienziato di laboratorio, sia in fisica che in chimica, adatta alla sua ricerca un certo metodo, che magari non ha inventato, ma lo rende suo.



***Ascensione, 1985/2001***  
**([www.stamparte.com](http://www.stamparte.com))**

Questa ricerca è fatta tuttora in modo artigianale, non ci facciamo illusioni che la ricerca scientifica sia fatta con i computers, i computers sono degli strumenti ma lo scienziato, il ricercatore ha il suo taccuino dove deve segnare i numeri, le figure, i risultati ottenuti. Quindi anche il ricercatore scientifico, ma parlo di scienza pura, non di scienza applicata, deve mantenersi a cavallo tra il suo talento creativo e la sua tecnica di ricerca. Le creazioni o le invenzioni della scienza, nel caso dell'arte dico creazioni, dipendono appunto da questo costante legame, da questa quasi identità fra tecnica e creatività, per cui non si possono separare né delegare. Il multiplo quindi è una riproduzione, come le oleografie che si attaccavano al muro nelle vecchie farmacie, e non è un'opera d'arte. Volevo dire anche un'altra cosa: ci sono purtroppo molti artisti famosi italiani e stranieri che fanno grafica per il pubblico che non può permettersi di acquistare il quadro, e firmano opere grafiche che sono praticamente riproduzioni dei loro quadri. Lo scandalo più eclatante poi è che Capogrossi abbia vinto il premio della grafica alla Biennale di Lubiana (il nostro grande pompiere astrattista italiano): dubito che abbia toccato una lastra o una pietra, da quando era studente all'Accademia. Quindi ci sono oggi degli artisti che avallano opere d'arte grafica che non sono né multipli, né stampe sebbene abbiano le apparenze di quest'ultime, ma pochi artisti si impegnano creativamente nella tecnica della grafica. Tornando al discorso di prima, quando parlavo della diversa qualità tra l'oggetto, il bicchiere, la sedia, la stampa o il quadro e la scultura: il quadro e la scultura ci danno delle sensazioni che sono al di là delle apparenze, mentre l'oggetto ci dà solo le apparenze. Da un'opera d'arte, cioè da un quadro, una scultura o una stampa si ricevono una serie di stimoli e di sensazioni che sono molto al di là delle apparenze, vanno più in profondità e sono, direi, destinate al subconscio, piuttosto che alla normale capacità razionale di distinguere o identificare. Ora, quando dicevo della differenza tra un quadro ed una sedia sembrava una boutade, ma non lo è. Oggi si tende, in questo mondo consumistico, a confondere l'arte con le sedie, l'arredamento con i quadri, si vendono quadri per arredare, si comprano le cose perché vanno d'accordo insieme anche se non hanno qualità, è una specie di socialdemocrazia della cultura artistica (che è per la creatività come la peste). Bisognerebbe veramente controllare i designers a vista oppure chiuderli in un convento dove possano disegnarsi fra loro.

***Piero Dorazio***