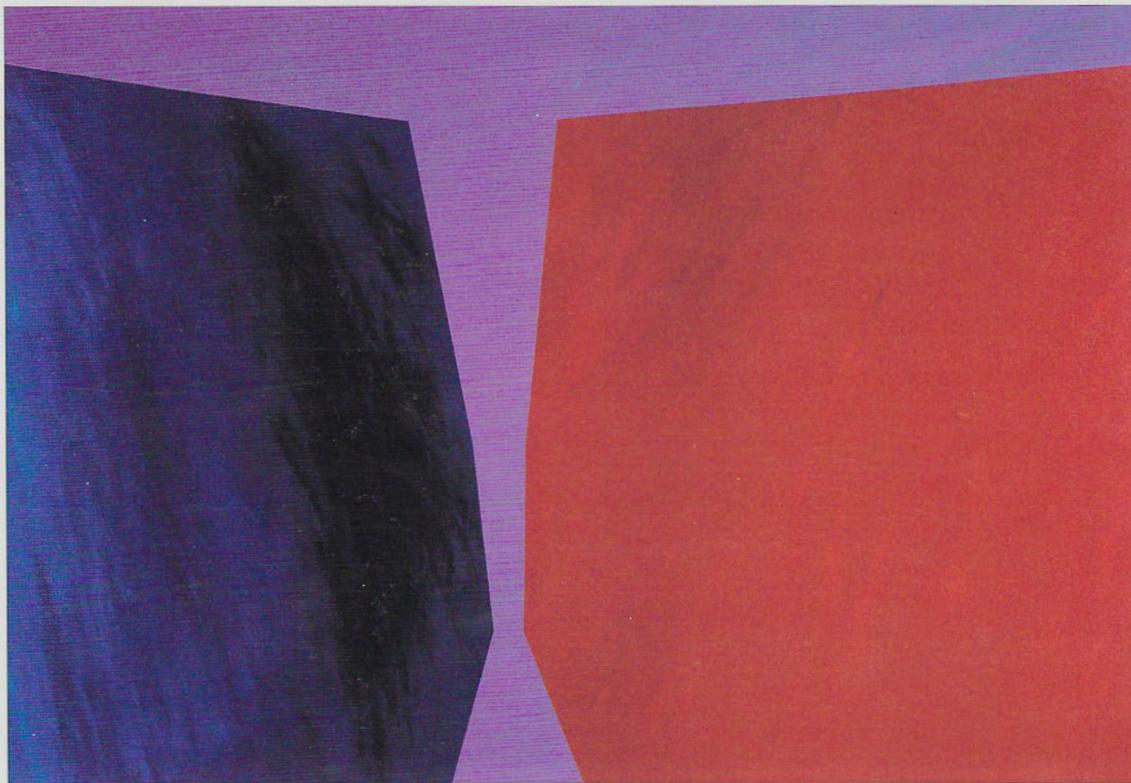


Giorgio Olivieri



Opere 1987-1992

Giorgio Olivieri

Opere 1987 - 1992

testi critici

Giorgio Cortenova

Enrico Mascelloni

Luigi Meneghelli

In copertina
Senza Titolo, 1987
acrilico su tela, cm. 140x201

Giorgio Olivieri
Opere 1987 - 1992

Umbertide
Rocca

Collestatte (Terni)
Ex Mattatoio

20 settembre - 18 ottobre 1992

Comitato Promotore
Regione dell'Umbria
Comune di Umbertide
Comune di Terni - VI Circoscrizione Valnerina
Provincia di Terni
Azienda Promozione Turistica del Ternano

Segreteria e Ufficio Stampa
Umbertide
Gabriele Violini

Terni
Paola Babocci

Illuminazione
Studio Luce - Terni

Coordinamento organizzativo e catalogo a cura di:
Atelier Liberi

Testi Critici
Giorgio Cortenova
Enrico Mascelloni
Luigi Meneghelli

Fotografie
Maurizio Brenzoni
Walter Campara
Enzo Bassotto
Raffaello Bassotto

Si ringrazia
Carit - Cassa di Risparmio di Terni e Narni S.p.A.
Edilter - Soc. Coop. a.r.l. - Bologna

Con questa mostra di Giorgio Olivieri continua senza pausa l'attività del Centro per l'Arte Contemporanea della Rocca di Umbertide.

Ognuno degli appuntamenti proposti in questi ultimi anni è stato per noi occasione e motivo per la costruzione di quei rapporti professionali sempre più necessari e vitali per il funzionamento di questo nostro Centro per l'Arte Contemporanea.

La mostra di Giorgio Olivieri, organizzata in collaborazione con l'Associazione Atelier Liberi, ci vede questa volta partecipare interessati alla nascita di un nuovo centro espositivo a Collestatte in provincia di Terni.

Con questa nuova collaborazione, che segue di poco la produzione ad Umbertide della mostra di Marcolino Gandini poi ospitata negli spazi del Complesso di San Michele a Ripa a Roma e la realizzazione della Collettiva degli artisti romani appena chiusa ad Umbertide e alla Rocca Paolina di Perugia, ribadiamo, all'interno della necessaria attività espositiva e museale, un ruolo teso alla realizzazione sempre più ampia di una corretta rete di scambi e collaborazioni.

Con la costruzione a livello regionale di realtà legate per cultura, tradizione o semplicemente per "scelta" all'arte contemporanea, stà faticosamente crescendo quello che nel Forum di Acquasparta del maggio '91 sul "SISTEMA DELL'ARTE CONTEMPORANEA IN UMBRIA" è stato definito con l'espressione "MUSEO GLOBALE REGIONALE".

All'interno di una regione, come quella dell'Umbria, che si caratterizza per un tessuto socio-culturale diffuso ed estremamente frazionato, in questi ultimi anni sono diventati operativi diversi centri espositivi e museali. Oggi siamo in una fase in cui diventa prioritaria la messa a punto e la scelta dei progetti e delle iniziative su cui far convergere e ricordare l'attenzione dei soggetti, pubblici e privati, che con varie funzioni e competenze dovranno definire qualità, carattere e spessore di questo "possibile" sistema dell'arte in Umbria.

A partire dalla seconda metà degli anni '80, nei centri storici di Collestatte e Torre Orsina, sedi di antiche municipalità, la "VI Circoscrizione Valnerina" del Comune di Terni ha dato vita a diverse iniziative e manifestazioni sul versante dell'arte. Ne ricordiamo solo alcune: nell'88 l'omaggio a Giovanni Cagnoni, nell'89 le incisioni e gli acquarelli di Nunzio Gulino, nel '90 la mostra collettiva "Chimera", nel '91 le opere di Ilario Ciaurro.

La "VI Circoscrizione Valnerina" e l'Associazione Arci - Nova "Atelier Liberi" ritengono a questo punto necessario compiere un deciso salto di qualità nel livello della programmazione delle attività espositive sin qui svolte a Collestatte e Torre Orsina. L'obiettivo ambizioso è quello di alzare la capacità della programmazione delle arti visive riportando il territorio della Valnerina, quello del Comune di Terni e della stessa Provincia, ben dentro un movimento dal quale è ormai assente da troppo tempo. L'intento è quello di arrivare in tempi stretti ed "utili" ad

una programmazione a cadenza annuale pensata e realizzata su due livelli: su un livello vogliamo creare e sviluppare un "Centro Studi e Documentazione" sulla scultura del nostro secolo, su un altro livello vogliamo registrare le diverse tendenze espresse nell'arte contemporanea, privilegiando soprattutto la valorizzazione di artisti e situazioni non completamente storicizzati.

Su questo doppio binario è nostra intenzione programmare nell'arco dei mesi estivi una serie di mostre con le quali prevediamo la possibilità di acquisire un'opera di ognuno degli artisti presentati costruendo nel tempo una vera e propria raccolta d'arte.

Il "Centro Espositivo per l'arte" - che può trovare sede nel Palazzo Magalotti di Collestatte - andrà a coprire con caratteristiche fortemente innovative e con un dichiarato ruolo di avamposto di studio e di ricerca, un terreno sul quale a livelli diversi già operano la Galleria d'Arte Moderna di Spoleto, il Centro per l'Arte Contemporanea di Umbertide, la Rocca Paolina di Perugia: con queste realtà operative entrerà in rete completando un percorso regionale forte anche della Fondazione Burri a Città di Castello e della donazione De Felice a Villalago. Questo nuovo corso della programmazione a Collestatte viene inaugurato, in collaborazione con il Centro per l'Arte Contemporanea di Umbertide, con la mostra delle opere recenti dell'artista veronese Giorgio Olivieri. La sezione della mostra destinata a Collestatte viene esposta all'Ex Mattatoio: dal prossimo anno prevediamo di poter utilizzare parte del Palazzo Magalotti che è nelle intenzioni della "VI Circoscrizione Valnerina" destinare a contenitore attrezzato per iniziative e manifestazioni culturali ed artistiche di spessore e qualità, quale riteniamo essere quelle connesse al Centro Espositivo.

VI Circoscrizione Valnerina

Atelier Liberi

Associazione Arti Visive ARCI - NOVA

Sommario

- 9 La "Plasticità" della luce
Giorgio Cortenova
- 10 La strategia del colore
Enrico Mascelloni
- 12 La "Zattera" di G. Olivieri
Luigi Meneghelli
- 15 Catalogo
- 41 Antologia Critica
- 53 Note Biografiche

Difficilmente, nel panorama degli ultimi vent'anni, è possibile incontrare un pittore interiormente e profondamente "europeo" come nel caso di Giorgio Olivieri. Quale che sia la sua storia artistica, quali che siano le sue partecipazioni all'ufficialità delle iniziative culturali che si sono succedute nella cronaca recente e meno recente dell'arte, quali che siano, peraltro i suoi appartati silenzi, le reticenze risentite o le trascuratezze subite, Giorgio Olivieri è pittore di sicura, direi innata coscienza della storia.

Culturalmente cresciuto prima nel "ventre" del gesto, dell'azione informale americana o della riflessione esistenziale italiana, poi nell'onda della rarefazione astratta e nell'"idolatria" della superficie radicale e comunque della pittura "à plat", Olivieri, con i propri strumenti operativi e con il proprio respiro poetico, si è da sempre adoperato per agganciare il processo creativo dell'astrazione alla concretezza plastica dello spazio: per rendere tattile il soffio della luce e per rilanciare nell'impalpabilità dello sguardo il pigmento materico della natura. Perciò, nella sua pittura, la luce ha un peso e il peso della materia s'illumina in un respiro luminoso i cui riferimenti appartengono al regno dello sguardo.

Quando, negli anni Settanta, l'artista "definiva" la superficie con un "sistema" di linee verticali, queste appena affiora-

vano nell'area della tela per disattenderne tuttavia il perimetro ed inoltrarsi nel bordo contrassegnato dal telaio. Un modo, si direbbe, per obbligare lo sguardo all'articolazione plastica della percezione: un modo, in ogni caso, per rifiutare la "dittatura" della superficie.

Oggi, cioè nei lavori delle ultime stagioni, è il "rito" pittorico della pennellata (ora un "adagio", ora un "allegro con brio") a divenire il polmone di uno spazio inatteso, un volume d'aria gravido di luce. E uguale riflessione può essere fatta in rapporto alle tele dedicate agli elementi "primari" della natura e della vita che in essa si sviluppa, cioè la terra, l'acqua, l'aria, il fuoco: masse dalle forme in via di definizione, per le quali ogni geometria appena delineata appare puntualmente improbabile, incompatibile con il contesto, fragile traccia di un movimento cosmico e tendenzialmente circolare.

Tutto ciò, dicevo, può essere dichiarato "europeo". Discende dai solchi dell'empirismo inglese, per altri aspetti da Turner, per altri ancora dal Monet delle ultimissime cattedrali, intrise di una nuova luminosità simbolista che si esalta nei vapori del tramonto. In quanto ad Olivieri, egli adesso sembra sapere che la coscienza dell'occhio può coincidere con i veli allusivi dello sguardo. Con una rinnovata, affascinante efficacia creativa di esemplare autenticità.

Lo spazio saturo e sontuoso che caratterizza il lavoro recente di Giorgio Olivieri è il risultato di un processo complesso e in qualche modo paradossale.

In primo luogo quel colore emotivo, quelle "matasse" più addensate che compaiono in alcune opere recenti, apparentemente restituite da una pennellata gestuale, lasciano piuttosto filtrare un'intenzionalità costruttiva; che è infatti ausiliata da elaborati bozzetti preparatori, certamente sorprendenti per un artista che ammette soltanto i limiti della tela come perimetro di un colore carico e debordante.

E' quindi il colore stesso a farsi forma, ad essere contenitore e contenuto, a scandire i propri limiti ed a dettare le regole del proprio attuarsi.

Nel lavoro di Olivieri c'è l'esigenza di dare una regola all'attuarsi del colore producendo una costruttività paradossale, giacché domata con la perizia di chi ben conosce il segreto di ciò che padroneggia e con l'emotività sensibile e quasi sismografica dell'artista che ama cancellare nelle sgranature rare e nelle venature inattese ogni regola che non coincida con la fenomenologia della propria emozione.

Il controllo della superficie pittorica appartiene a Giorgio Olivieri come retaggio lungo, già ben sedimentato nelle ricerche degli anni '70, quando i fenomeni di "Nuova pittura" o di "Pittura analiti-

ca" ai quali il suo linguaggio era strettamente connesso, cercavano di ricostruire una praticabilità storica della pittura riducendola ai propri elementi costitutivi, sino a rasentare il grado zero della percezione.

Per Olivieri - ma anche per artisti come Verna o Griffa - l'emarginazione dell'emotività cromatica, quasi un efferrato tentativo di nasconderla, produceva una sua enfattizzazione e nel caso di Olivieri i "punti di frattura" che interrompevano il rigoroso monocromo della superficie erano apposti al margine della tela o addirittura nei montanti laterali. Ma fuor dal ridurre il peso dell'emotività tale processo finiva persino per enfattizzarla, proprio utilizzando un effetto di concentrazione.

Il controllo della superficie sembrava quindi essere un alibi o comunque uno stratagemma che funzionava da potenziatore di emotività.

Le opere recenti non hanno affatto dilapidato la sostanza di quella esperienza, giacché anche il colore dilagante e dinamico dei quadri esposti in questa mostra cerca sempre un punto di alta intensità, un fraseggio particolarmente enfattizzato che arroventi l'intero campo pittorico, pur quando la modulazione dei toni tenda a farsi scura o addirittura, come in alcuni recentissimi lavori, nera.

Di fatto tutta la pittura di Olivieri manife-

sta un forte vitalismo che dal colore decanta l'energia e nella superficie organizza le modalità per meglio scaricarla.

In tal senso il bozzetto preparatorio doma l'impulsività e al contempo articola la strategia per arrivare, nel lavoro sulla tela, a creare le condizioni per un guizzo decisivo, per una modulazione particolare, per un'apertura cromatica impreveduta.

Si vedrà bene che anche i grandi formati, pur attentamente costruiti, sono un campo dinamico dove l'energia del colore è in continuo ed incessante movimento. Ma ora l'afflato si fa largo e sontuoso, si carica di un respiro ampio che riconduce l'energia vitalistica al suo punto di partenza: a quella Natura che non è mai riprodotta nelle sue tipologie consuete e tanto meno nelle concrezioni materiche che appartennero al naturalismo "ultimo" dell'informale, ma è la polarità concreta che calibra il linguaggio di Olivieri, che ne fonda l'affinata sensibilità, che ne verifica la necessità e la verità.

I larghi spazi esaltano il vitalismo del pittore veronese auspicando la campitura larga e le vaste dominanti cromatiche, ma al contempo impongono una sorveglianza particolare, un continuo pesare i contrasti e le scansioni. Giacchè un rapporto sostanziale con la natura si produce percorrendo un crinale sottile dove forma ed

energia siano capaci di fondersi in un equilibrio dinamico.

Nei lavori di quest'ultimo quinquennio d'attività, in un contesto d'eclettismo dispiegato e forsennato che ha sottoposto al girotondo dei revival persino le tendenze di un passato assai prossimo, Olivieri ha concentrato nelle tensioni vitalistiche e al contempo costruttive del suo rapporto con il colore una residua chance di comunicazione tra l'arte e il mondo, recuperando alla pittura un tessuto costitutivo e specifico che le grandi ricerche aniconiche di questo secolo - da Kandinsky a Rothko, da Licini a Dorazio - hanno indagato con profondità e passione ma non hanno certo esaurito.

Si può davvero separare l'atto mentale dall'enfasi del gesto? Si può davvero riflettere sulla pittura senza realizzare l'evento pittorico? E ancora: l'opera ridotta ai suoi dati elementari, alle entità primarie del procedere artistico (colori, linee, supporti, superfici) si dà davvero come puro fatto teorico, come semplice attenzione critica? Se ciò fosse ogni oggetto di pittura diventerebbe la scomoda testimonianza di un pensiero, il modello che interpreta un concetto, la verifica sensibile di un enunciato. Ma già Mondrian, attraverso la sua aridità calcolata, la sua deliberata indigenza pittorica sosteneva l'idea di riduzione come ingresso nel regno della complessità: quasi un partito preso del denudamento, in vista di un più elevato grado di concentrazione e di allertamento percettivo.

Come dire: una pittura che sfiora il vuoto e che follemente presume di sè: "riservatezza e hybris. Inconsistenza ed arroganza". Regola e interrogazione della regola. Ebbene la ricerca di Giorgio Olivieri è tutta percorsa da questa tensione tra radicalità strutturale e poetica dell'espressione, tra organizzazione razionale (calcolata, metodica) e sua elusione, tra inclinazione alla progettualità e suo ripensamento. Non si esce da un ambito di necessità conoscitive, di spinte meditative: ma senza che queste abbiano il tempo di trasformarsi in mèra retorica, in armatura

normativa, in sigla perentoria; non si sfugge alla riflessione, ma senza che questa finisca per intrappolare il lavoro nel suo sistema: in altre parole non ci si limita ad "un pensiero che si pensa", ma si segue un pensiero che si fa motivo di sollecitazione fattuale, di stimolo verso una continua apertura d'esperienza.

Così, neppure certe operazioni di Olivieri, degli anni '70, che sembrano ostentare il colore nel suo monolitismo, nel suo essere forma assoluta dello spazio, sono da leggersi come "un discours de la méthode", come una fredda analisi delle componenti concrete del "veicolo pittorico": a differenza di certo radicalismo americano (di Kelly, di Mangold), qui non siamo davanti ad un alfabeto di colori che espelle ogni referenza storica, soggettiva, sublimale, per darsi come un qualcosa di incontaminato, come un "apriori dell'arte" (come un pensiero, appunto, o tutt'al più come uno studio anonimo dei processi e dei mezzi del fare): in Olivieri è sempre riscontrabile una dinamica visuale di fondo, la ricerca di effetti di asimmetria, una combinazione di piani che entrano in relazione libera tra di loro: la sua immagine è sempre complicata, pluridirezionale, carica di componenti di ambiguità ottica.

All'artista veronese pare non importare la costruzione in sè del dipinto, quanto il procedimento costruttivo, che viene, col

tempo, sempre più lasciato giacere sul fondo dell'opera, come sua intenzionalità interna, come sua strutturazione profonda. Nei lavori recenti, anzi, ogni confine del dipinto viene in qualche modo rotto, e anche le figure geometriche non parlano più di geometria, ma di una pittura che si articola per stratificazioni, per movimenti che accennano sì alla forma, ma solo per ingannarla o negarla. L'immagine risulta invariabilmente turbata: uno spazio che cerca un contorno, un motivo sagomato, ma che non arriva mai a farsi contenitore, restando invece ad una sorta di stato latente: ad una misura che distingue lo scorrimento delle pennellate, ad un luogo che stacca la stesura dei colori. Colori che poi non sono mai disgiunti da una loro spazialità interna, proprio per la trasparenza, per la luce che li contraddistingue.

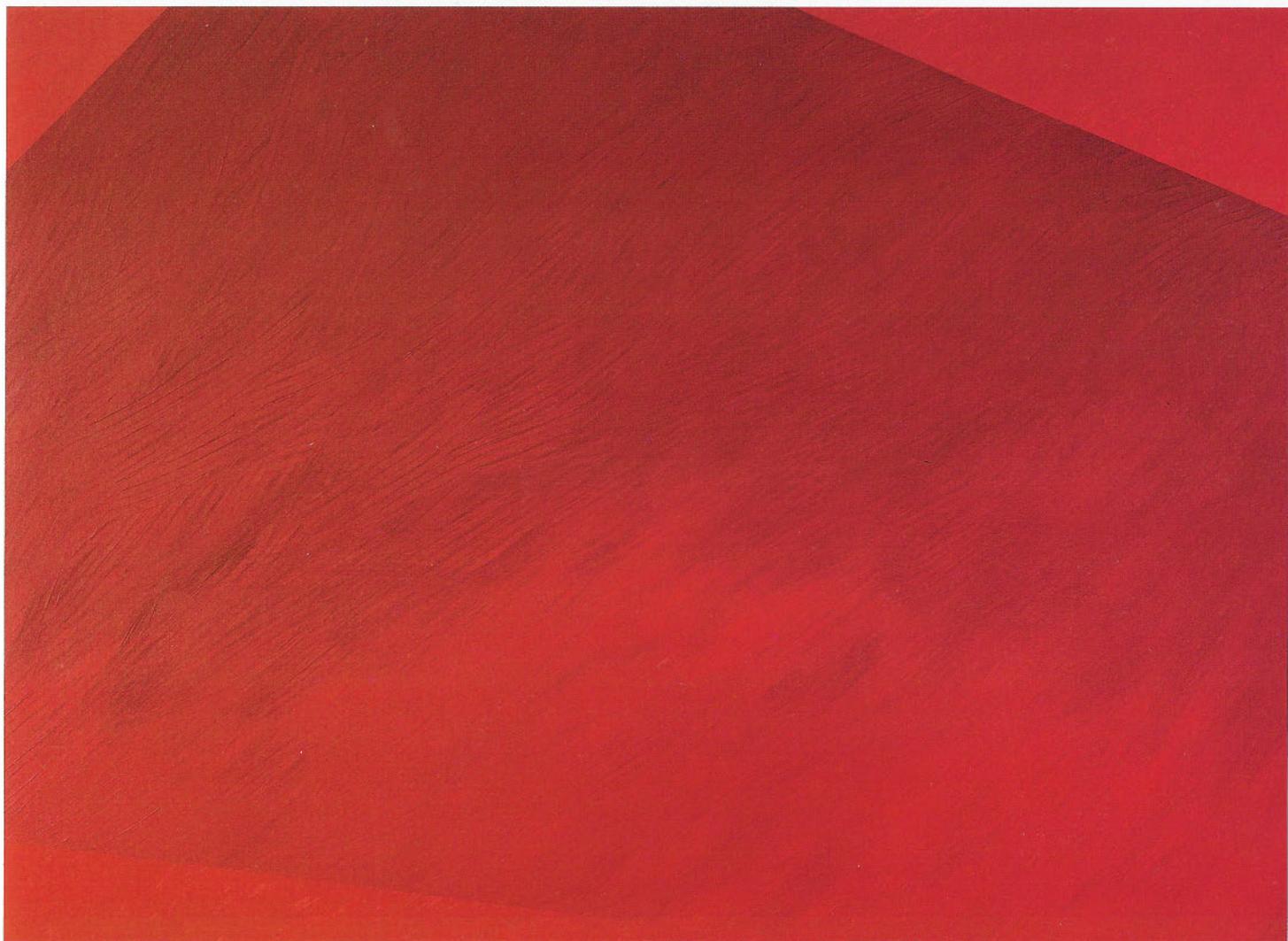
Si possono allora riprendere le parole di Wittgenstein, là dove il filosofo afferma: "A me non interessa costruire un edificio quanto piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili"; interessa la costituzione segreta del colore, la sua stratigrafia che poggia su una struttura precaria, quasi in espansione (o in divenire); interessa l'evidenziazione di un continuo fluire che non dimentica, di un continuo velare che non nasconde.

Un procedimento che non indica soluzio-

ni, ma che anzi sperimenta sempre nuovi punti di intensità, sempre nuovi limiti: un pò come accade nel Radeau de la Meduse di Géricault (almeno dal punto di vista della sintassi compositiva). Infatti come la zattera che affonda alza l'orizzonte del quadro, così qui l'addensarsi di materie spezza e capovolge il gioco dei piani; come la compattezza del groviglio umano di Géricault sembra montare in un crescendo di movenze e consistenze, così qui il colore pare farsi piena sostanza ed estensione; soprattutto come in Géricault la zattera è solo il supporto del brulicare scenico, così qui le varie forme sono alla fine un puro supporto del gesto: un gesto che si guarda fare, che afferma tutta la propria energia, che indaga tutte le proprie possibilità di visione: il proprio potenziale di far vedere, "facendosi vedere".

Catalogo

Senza titolo, 1987, acrilico su tela
cm 150 x 201



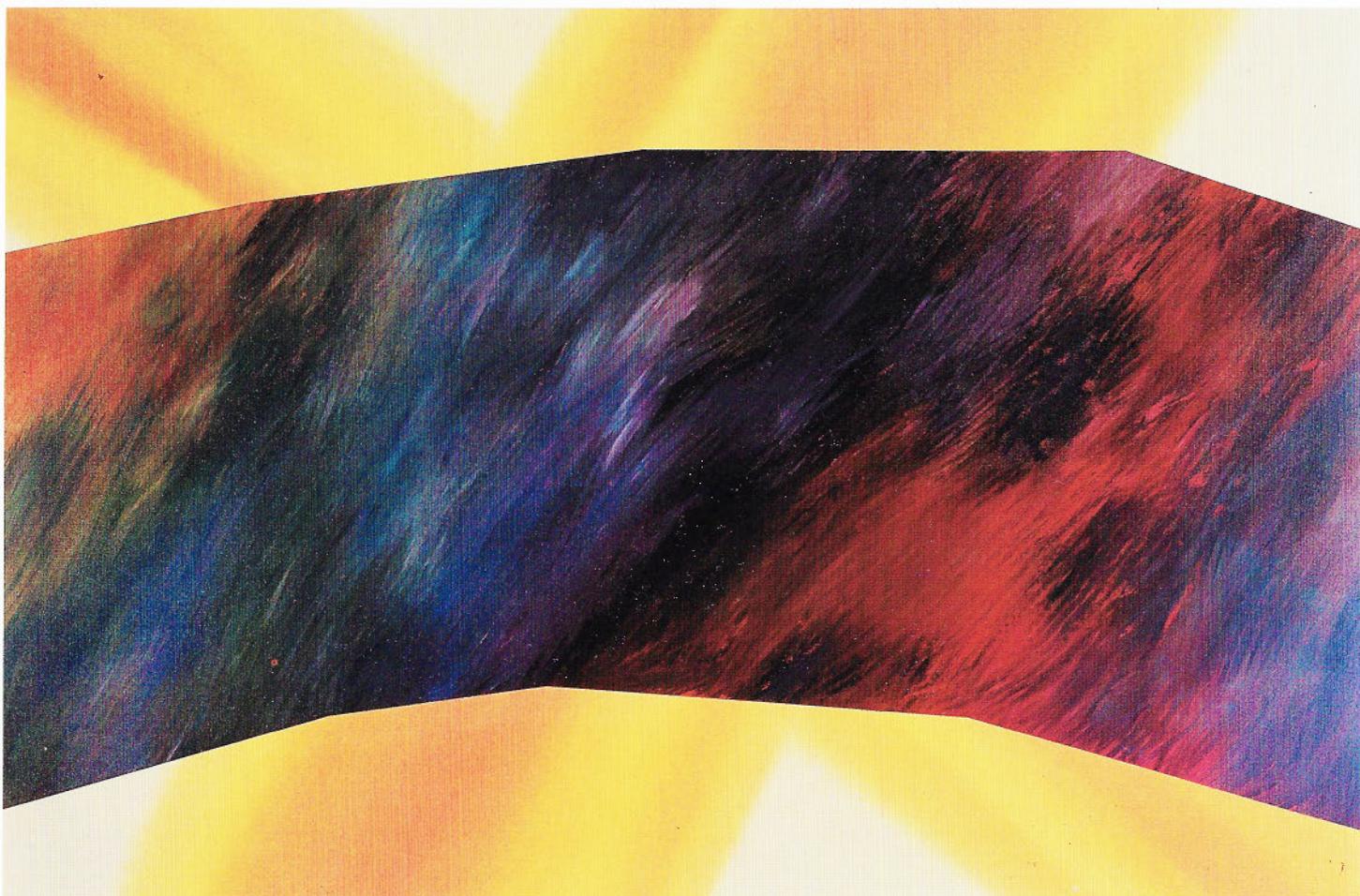
Senza titolo, 1987, acrilico su tela
cm 150 x 201



Senza titolo, 1987, acrilico su tela
cm 200 x 150



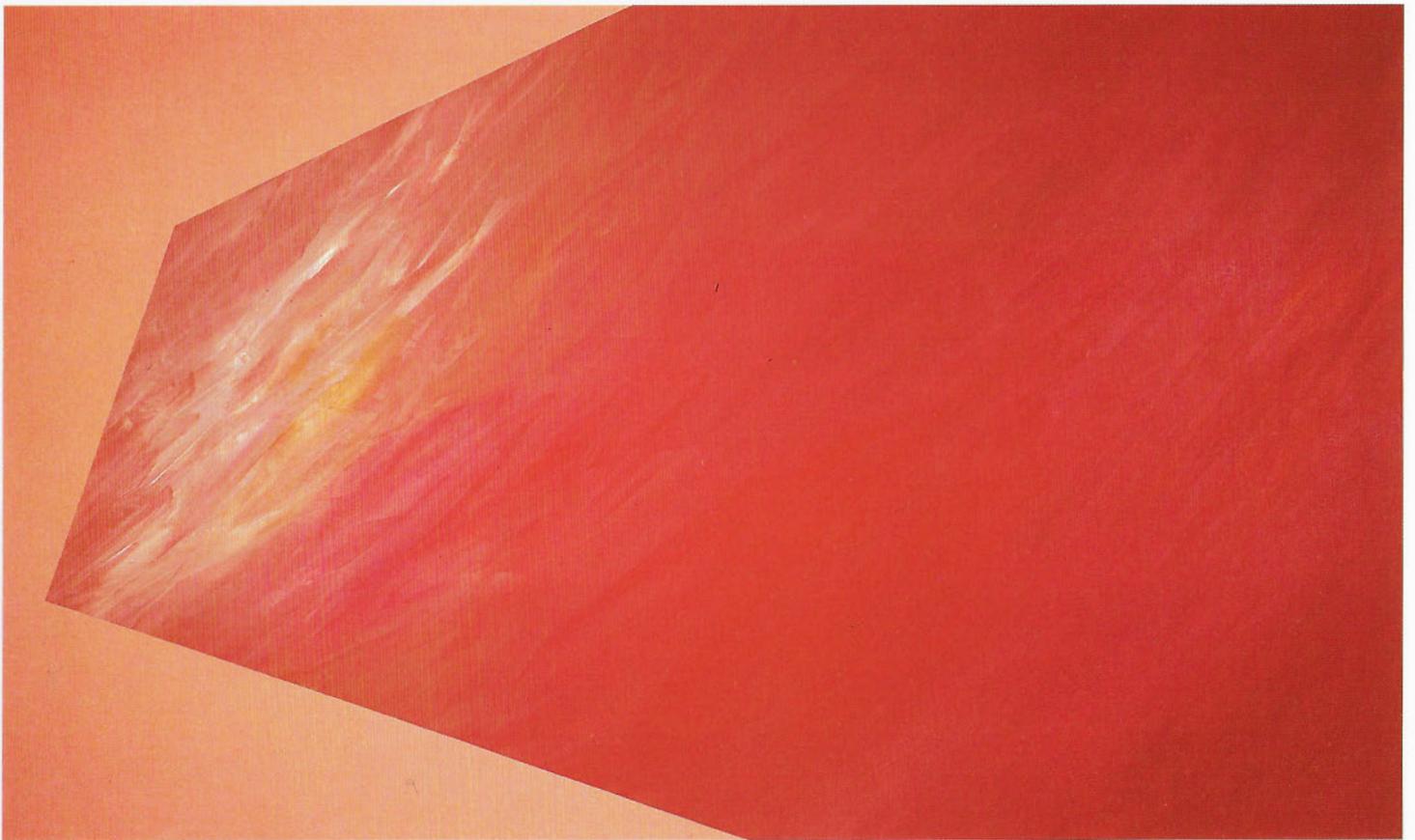
Senza titolo, 1988, acrilico su tela
cm 128 x 193



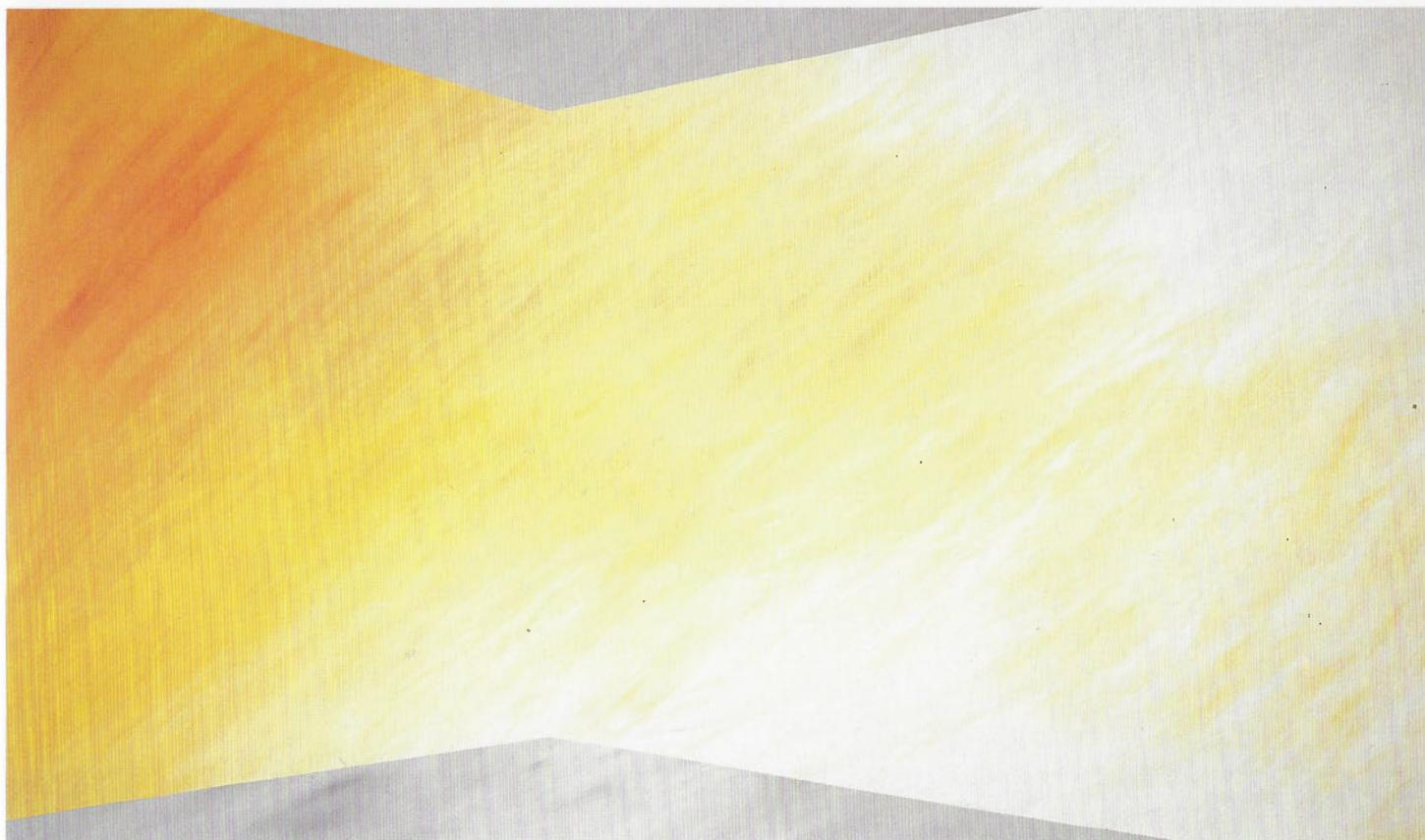
*"La terra" dal ciclo degli elementi, 1988, acrilico
su tela, cm 180 x 300*



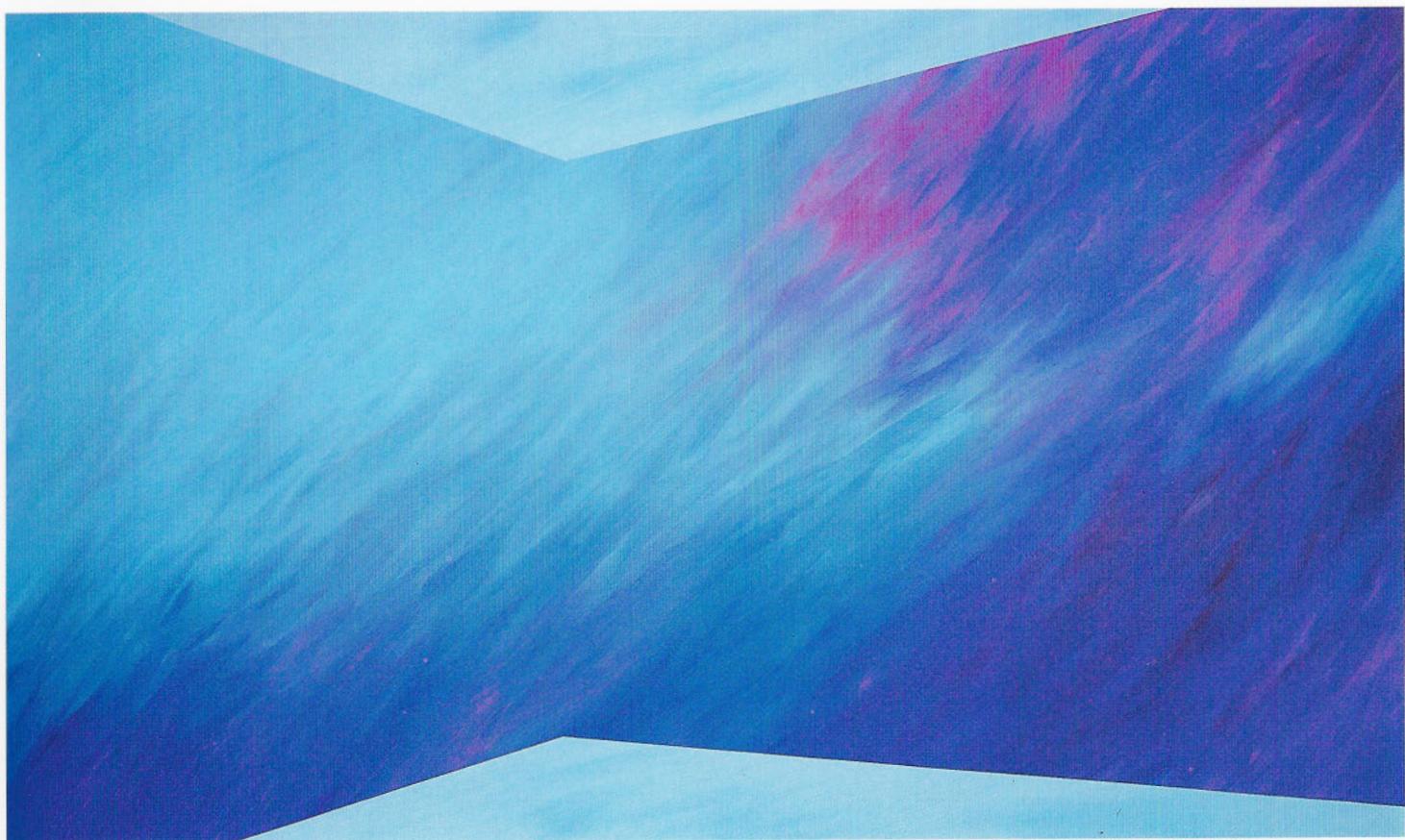
Senza titolo, 1988, acrilico su tela
cm 180 x 300



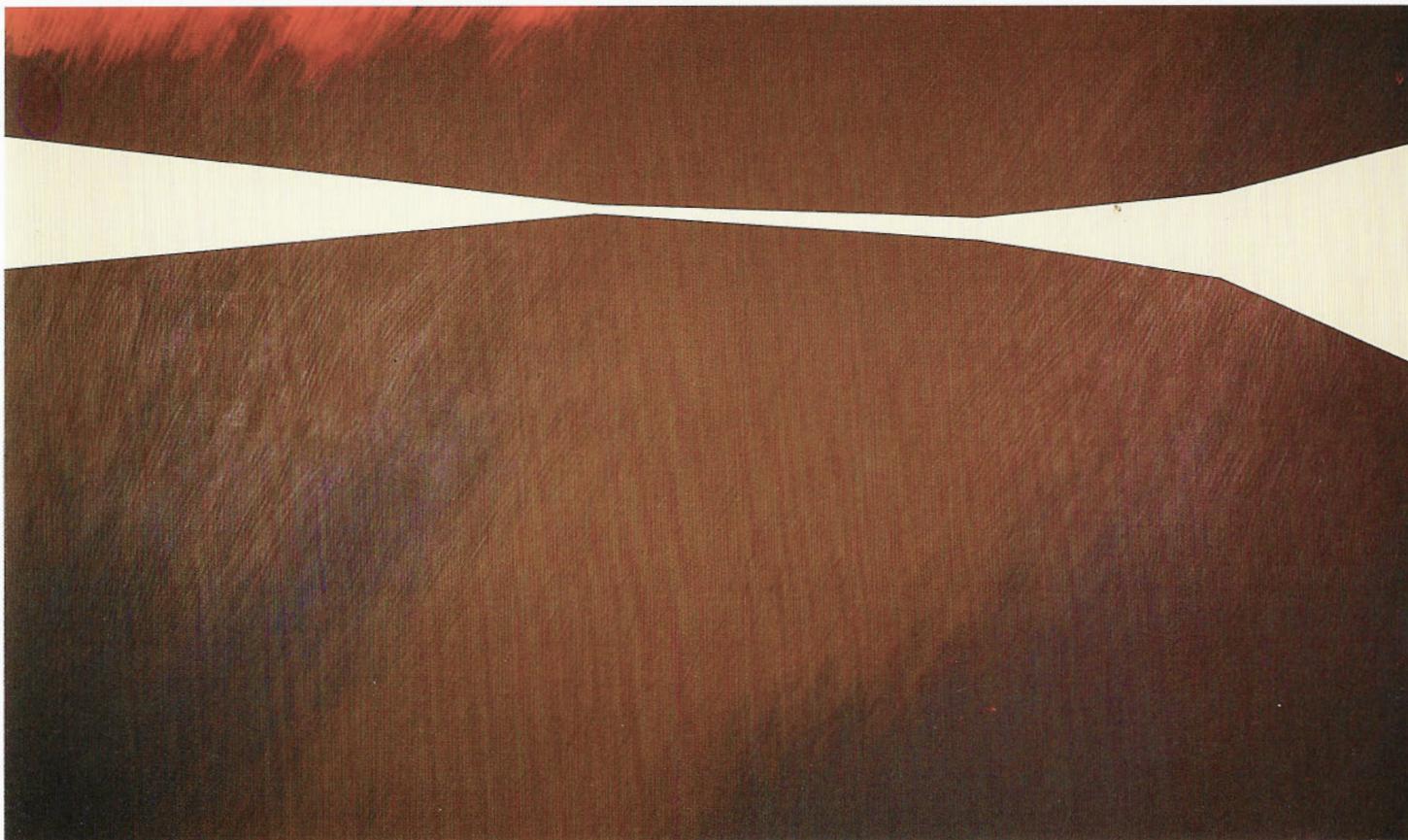
Senza titolo, 1988, acrilico su tela
cm 180 x 300



Senza titolo, 1988, acrilico su tela
cm 180 x 300



Senza titolo, 1988, acrilico su tela
cm 180 x 300



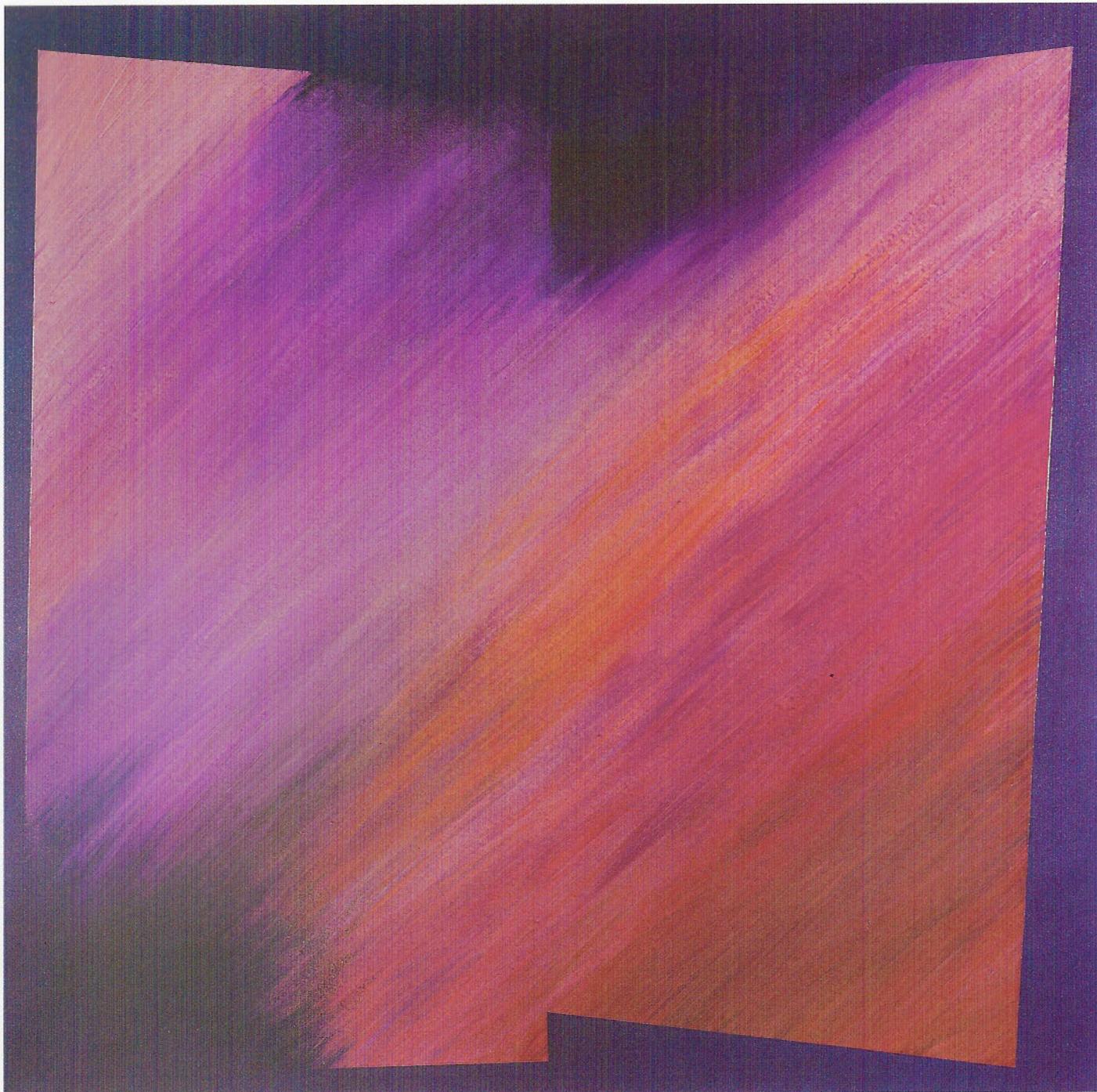
Senza titolo, 1989, acrilico su tela
cm 150 x 201



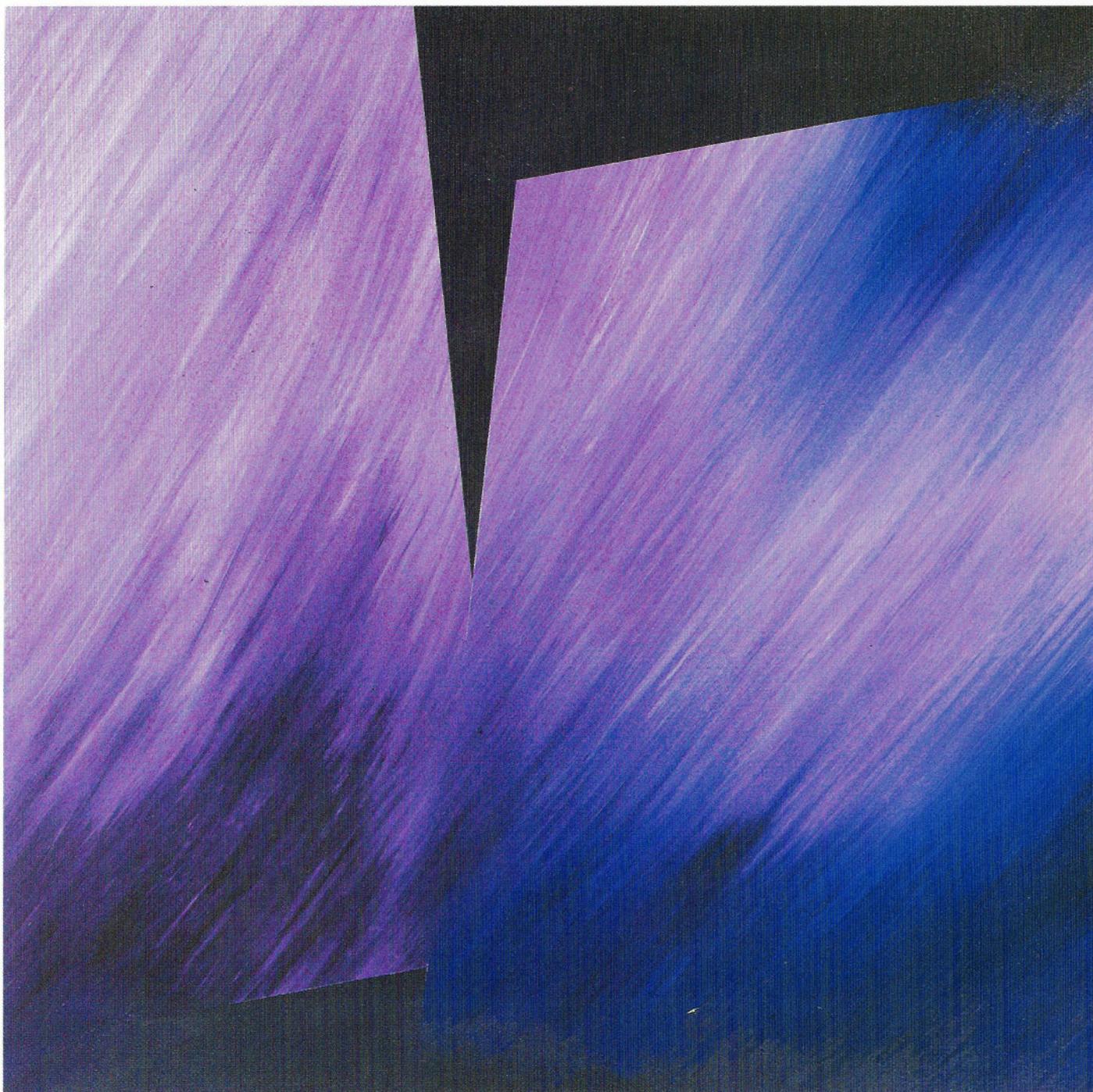
Senza titolo, 1989, acrilico su tela
cm 100 x 120



Senza titolo, 1989, acrilico su tela
cm 120 x 120



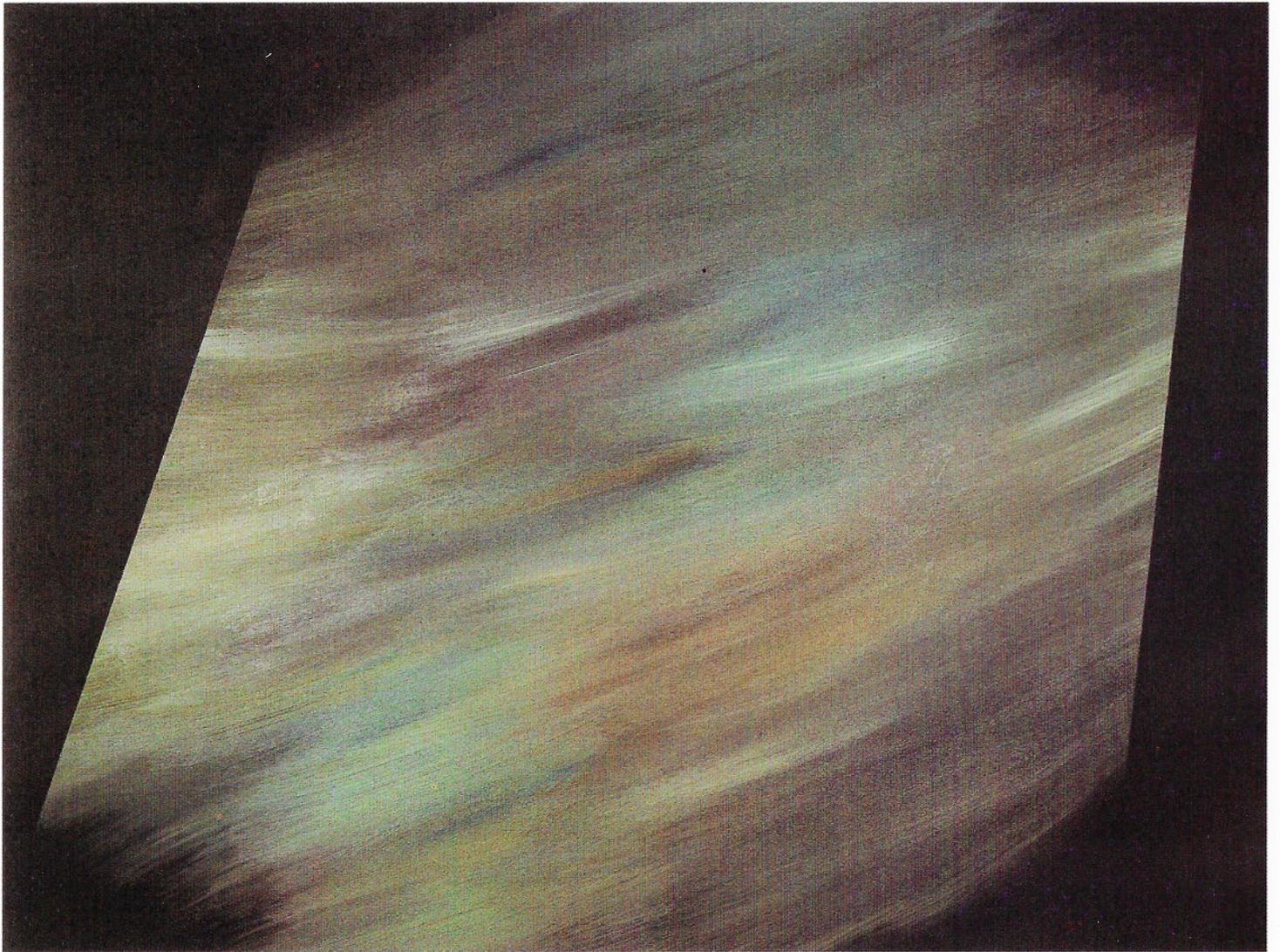
Senza titolo, 1989, acrilico su tela
cm 90 x 90



"Molveno", 1990, acrilico su tela
cm 130 x 100



Senza titolo, 1990, acrilico su tela
cm 100 x 130



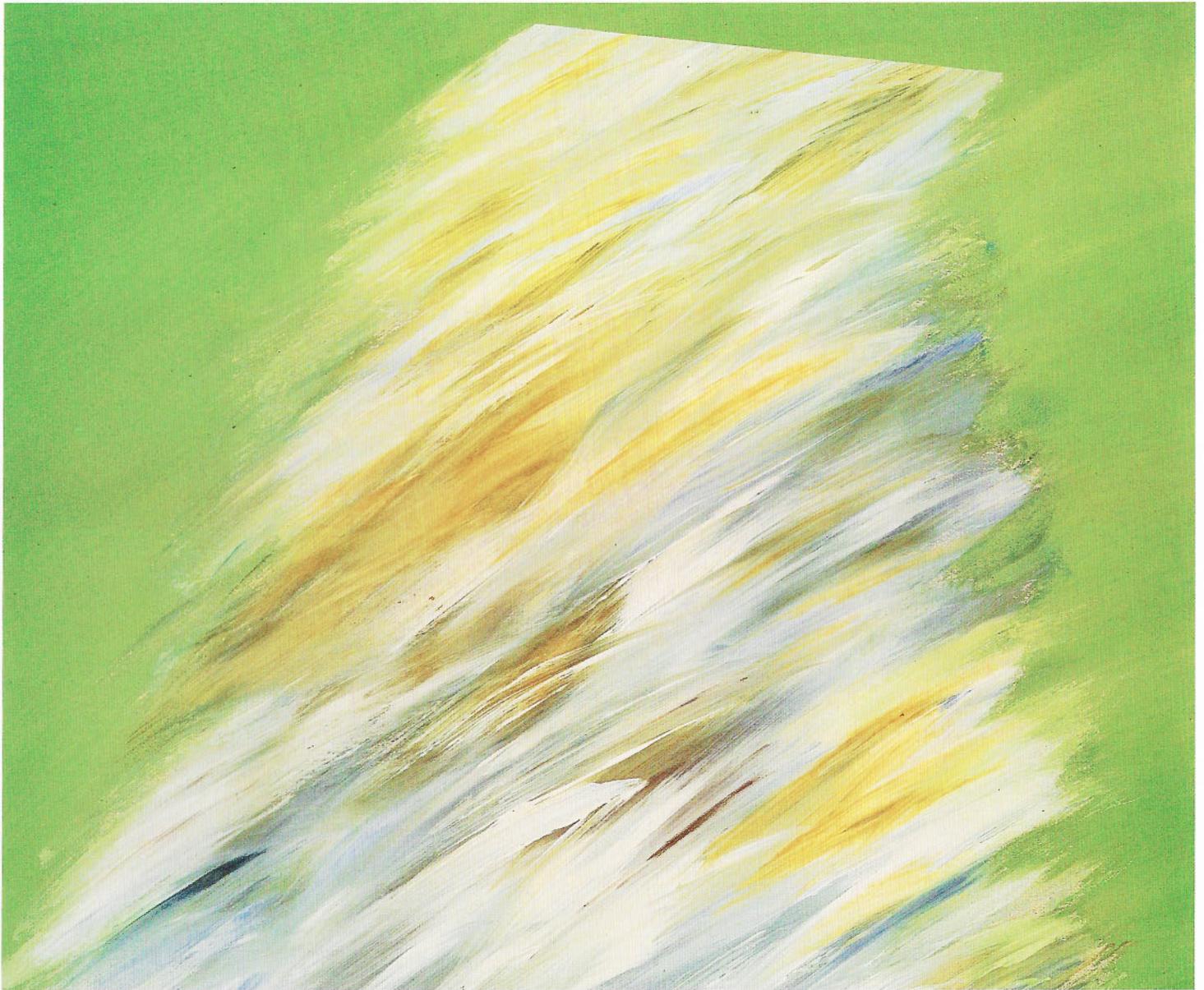
Senza titolo, 1990, acrilico su tela
cm 90 x 60



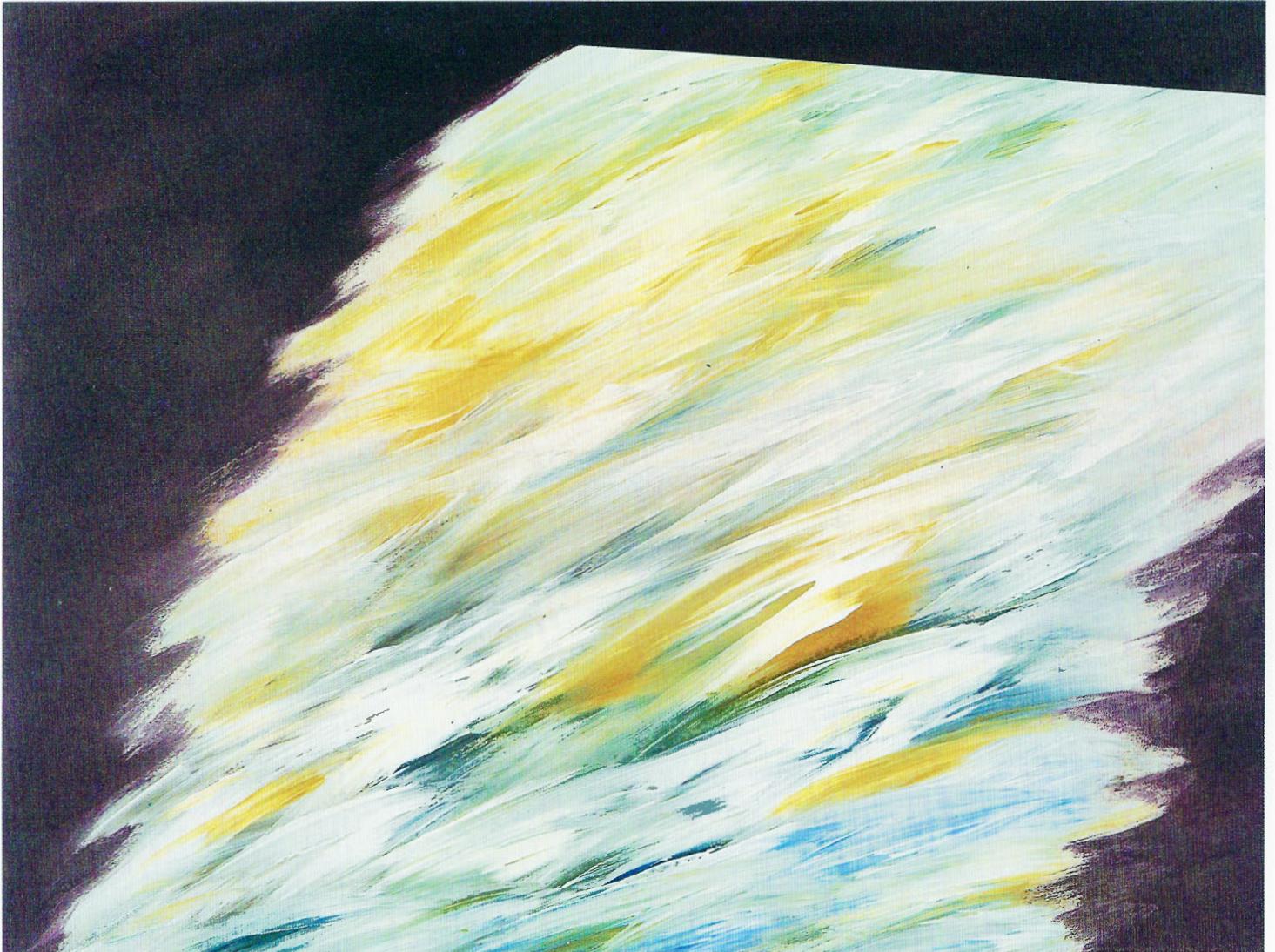
Senza titolo, 1991, acrilico su tela
cm 150 x 100



Senza titolo, 1991, acrilico su tela
cm 100 x 120



Senza titolo, 1991, acrilico su tela
cm 100 x 130



Senza titolo, 1991, acrilico su tela
cm 100 x 120



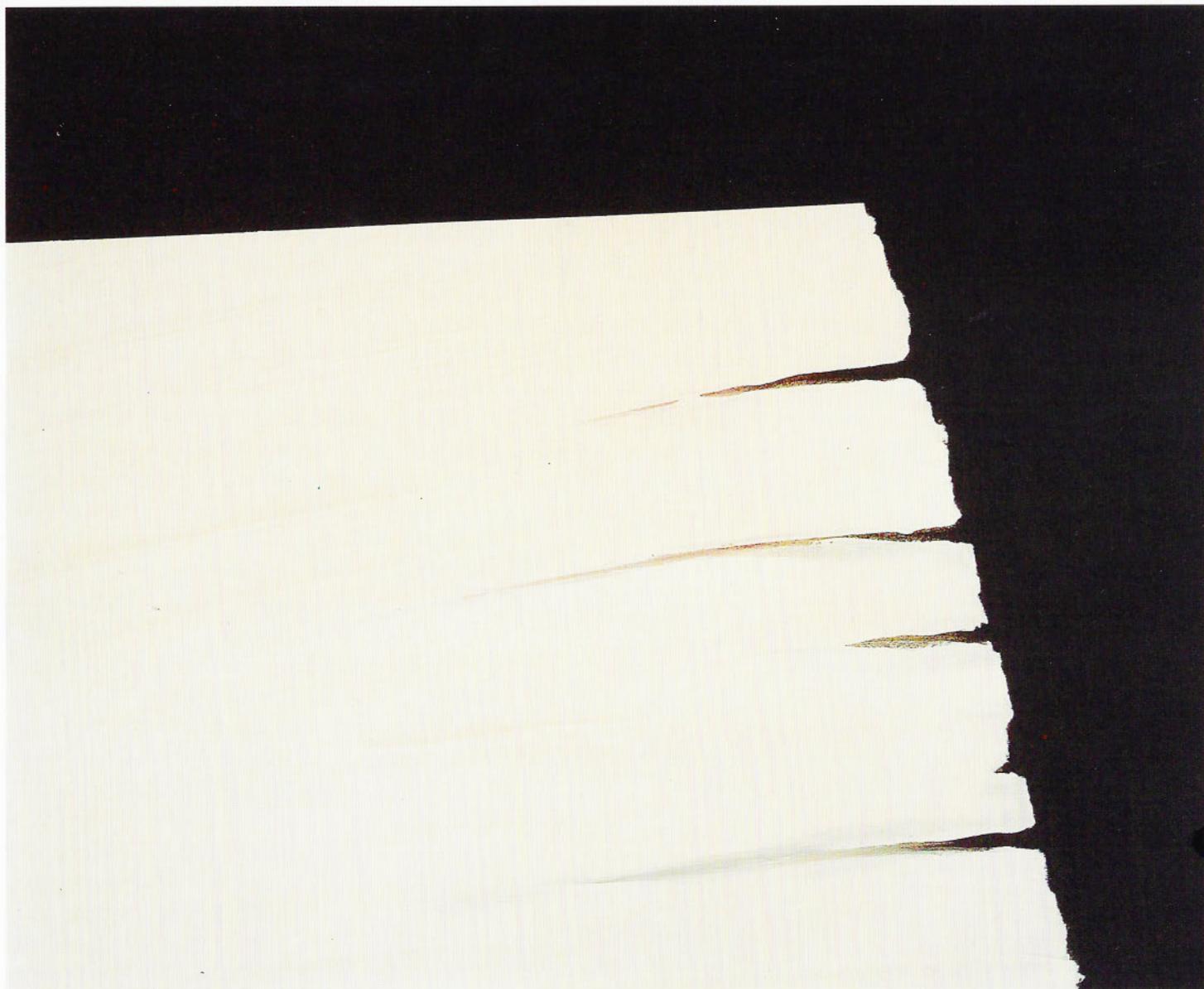
Senza titolo, 1992, acrilico su tela
cm 100 x 130



Senza titolo, 1992, acrilico su tela
cm 100 x 100



Senza titolo, 1992, acrilico su tela
cm 100 x 120



Gian Lorenzo Mellini

[...] Giorgio Olivieri infine ritaglia su spartiti di violenti fondù calde verzure macromolecolari, dai colori elettrici, alla Bacon, incrociando forme segniche e concretiste, organiche e inorganiche, quasi a fingere dei trompe l'oeil, con una vivacità grafica quasi giapponese.

(Introduzione alla mostra "3 pittori, 3 scultori veronesi", Galleria Goethe, Bolzano, Febbraio 1965)

Lara Vinca Masini

[...] Se dunque l'opera di questi giovani ha un significato lo ha proprio, a mio avviso, perchè si pone in un contesto che non è quello della provincia, in quanto, sia pure con un lievissimo scarto di tempi - compensato, tuttavia, dalla affinata padronanza dei mezzi (decantazione di moduli, se vogliamo), - essi elaborano un loro intervento in una problematica che non è quella della provincia; in quanto la loro risulta una delle risposte, tra le altre e con la stessa responsabilità, alle insistenti e inquiete domande che il nostro tempo formula per tutti coloro che esercitano professione di artisti nel senso operativo di proposta di modelli comportamentistici. E saranno modelli di tipo «attivo», come sol-

lecitazione al recupero e all'inglobamento, a fine di responsabilizzazione a livello formale dei fatti meccanistici e tecnici o di «rifiuto» e di negatività di essi, secondo un fattore di tipo esistenziale.

I giovani di Verona sembrano proporre un incontro «al vertice» tra le due posizioni.

Accetano i moduli razionali, come fa Olivieri, che li accosta in una sua dialettica inquieta, a sigle emblematiche, in una raggelata araldica grafica, che chiama in causa, con Bacon e i giapponesi, l'arazzeria moderna di Aubusson, da Lurçat, a Picard

Ledoux, a Le Corbusier.

(Introduzione alla mostra "Arduini, Bragantini, Corsi, Finotti, Fontana, Olivieri", Centro Internazionale Arredamento Palazzo Capponi, Firenze, Giugno 1966)

Alessandro Mozzambani

[...] Lo spazio via via impressionato si sistema graficamente dando al colore una incidenza esclusivamente timbrica (e ambientale), che permetta una sche-



matica precisazione alle immagini susseguenti che vengono a incidere in modo decisivo, e a caricare ambigualmente il senso e la prospettiva visuale dello spazio. In ambientazioni quasi sempre precisate da colori forti e interdipendenti, un motivo come tema-sigla si insinua, assumendo in principio la forma di una tenaglia-mostro (oggetto e animale) per poi individuarsi in una chiave, che del simbolo oppressivo vuol essere più una spia che una alterazione tagliente. (*Introduzione alla mostra "Una situazione veronese"*, Galleria Enzo Ferrari, Verona, Giugno 1966)

Licisco Magagnato

[...] In Olivieri un analogo processo di composizione, a toppe e ricalchi, ha un andamento diverso, che dà l'idea delle possibilità, della disponibilità di un metodo operativo. In Olivieri infatti l'impaginazione ricorda con evidenza il processo simbolico, la forma chiusa di un assemblaggio araldico; anche se, in fondo, al di là di un suo apparente purismo, traspare continuamente un bisogno melodico che è appunto ciò che unisce vitalmente come un flusso ondulante, le sue forme; ed è una motivazione secondo il nostro parere, più

efficiente in lui che la contrastante volontà narrativa - per simboli e segnali - talora troppo scopertamente intenzionale.

(*Introduzione alla mostra "Incisioni di Arduini, Olivieri, Rossi"*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, ottobre 1968)

Gian Luigi Versellesi

Se è vero che nel campo dell'arte giova procedere per via di paragoni, bisogna subito notare che le incisioni di Giorgio Olivieri, ora esposte da Bocchini e presentate da G. L. Mellini, sollecitano e quasi esigono un confronto con quelle di Francesco Arduini. I due artisti lavorano infatti fianco a fianco, nella stessa officina di taglio e stampaggio, tra sciaveri di linoleum e mestiche di colori, beati come due pionieri o neofiti intenti all'esercizio d'una speciale regola grafica, che prescrive lucida semplicità e gusto raffinato delle spaziatore.

Alla fondazione Querini Stampalia di Venezia, nello scorso ottobre, si potevano vedere accostate le stampe scaturite dal sodalizio Arduini - Olivieri, e si poteva riuscire a far emergere, per via di confronto, la maniera pacata e soave, (quasi neoattica) del primo, dalla maniera più risentita e

secca, più marcata e contrastata del secondo.

Si tratta di differenze che possono sembrare quasi irrilevanti, e invece hanno il loro peso: se aiutano a distinguere due mani e due persone che pur rientrano in uno stesso ambito culturale, fedeli alla stessa poetica incline a ricercare effetti di spiccata nettezza percettiva.

In realtà, anche dove le differenze notate sembrano sul punto di svanire, permangono tratti distintivi simili a quella piccolezza che - come si legge in un frammento della teorica policletea - «è decisiva in mezzo ai molti rapporti di proporzioni».

Grazie a quei tratti, talora leggeri ma non insensibili, la mano di Olivieri prende spicco sia nelle stampe più chiuse o organiche (si veda quella intitolata «Ribalta»), sia nelle altre più mosse e aperte (ad esempio «Con la spirale»).

Le stampigliature di colore risultano infatti intensificate da tinte dense, e s'impongono all'attenzione dell'osservatore come messaggi visivi perentori, in cui la dilatata intensità dei timbri atonali prevale sempre sulla componente melodica.

(*"Giorgio Olivieri"* in L'Arena, 20 novembre 1968)

Gian Lorenzo Mellini

[...] Perciò il suo discorso non comporta nessuna ideologia se non questa posizione elementare e basica di ricerca grafica. Ma non si tratta di assenza di contenuto: in questo ambito i suoi simboli assumono significati differenziati, quali appunti diretti degli stati di inquietudine contingenziale, via via fermati durante gli stadi del lavoro.

Proprio da questo atteggiamento «primario» sembrano derivare i caratteri del fare di Olivieri, ora definito puristico, ora neometafisico, ora e con maggior verità melodico. Soprattutto direi ne deriva la levità e il carattere sorgivo.

Eppure Giorgio Olivieri è approdato a questa sua vena spontanea non senza passare attraverso esperienze propriamente figurative diverse e con ritorni sintomatici a quelle astratte-geometriche (astrattismo concretismo, op-art ecc.); fino a foggarsi questo alfabeto visivo in cui liberare la propria fantasia, in una specie di perenne evasione per immagini talvolta negate, talvolta architettonate, talvolta dissonanti, ma soprattutto carica di un avvincente candore.

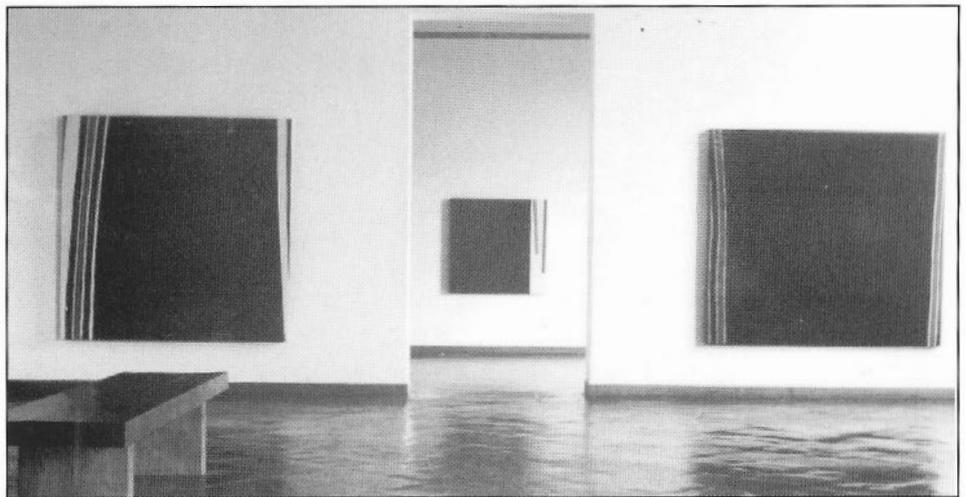
(Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Galleria Bocchini, Verona, novembre 1968)

Licisco Magagnato

Nel caso di Olivieri risulta evidente, a chi osserva con attenzione le sue tele più recenti, la qualità eccezionalmente compatta e trasparente al tempo stesso del suo colore; quasi una pellicola in tensione, perfetta nella stesura, quale sola può risultare da un pigmento che penetri uniformemente e si stenda sulla superficie della tela, compenetrandone il tessuto, in maniera da raggiungere con esso un'unità assoluta, e in maniera da dissolvere sia la matericità del supporto, sia la stesura della pennellata.

La pittura che ne risulta sembra colore in sospensione, colore astratto da ogni corposità che non sia la sua

essenza cromatica stessa. Ciò risponde compiutamente all'esigenza propria della poetica del colore cui si ispira Olivieri; un colore non più mimetico, cioè allusivo ad altro, nè fisicamente pesante come quello dell'informale, ma concepito nella sua assolutezza, quasi idea del colore in sè; questa poetica è quella che - maturata pienamente negli anni 60 - attribuisce al colore una sua vita autonoma **als symbolische form**, come simbolo esauriente della forma, per servirsi di una formula fortunata nata per un altro grandioso fenomeno storico-linguistico, quello della prospettiva. E in particolare, all'interno di questo grande movimento contemporaneo,



Galleria Cortina, Milano 1972

Galleria La Polena, Genova 1979

che oscilla tra le stesure mistiche dell'informale di Rothko e i preziosi omaggi al quadrato di Albers, fino alle esperienze ondulatorie di Vasarely e alle campiture elementari di Yves Klein, di Morris Louis, di Ellsworth Kelly e di Kenneth Noland, Olivieri è piuttosto vicino alle esperienze di questi ultimi; all'assolutezza della stesura cromatica corrisponde non tanto l'elementarismo della forma, quanto la ricerca della dimensione migliore di ogni singola banda nel campo, che accentui i valori e gli effetti di tensione, di vibrazione, di espansione, di pulsazione che ogni colore acquista a contatto di altri, in un rigore di geometrie che accentuano - quasi sperimentalmente - l'intensità delle singole note e il carattere degli accordi o delle dissonanze.

(Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Galleria d'Arte Cortina, Verona, dicembre 1971 - gennaio 1972)

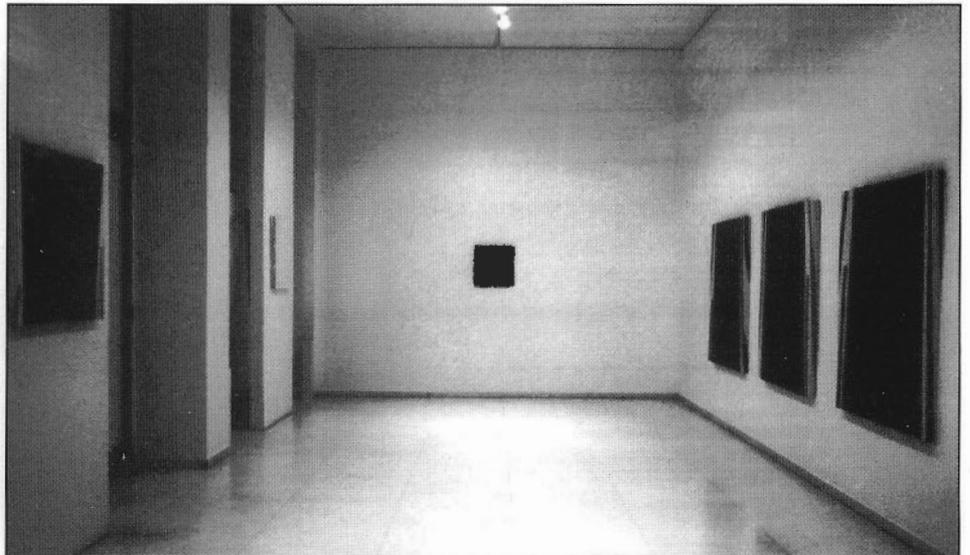
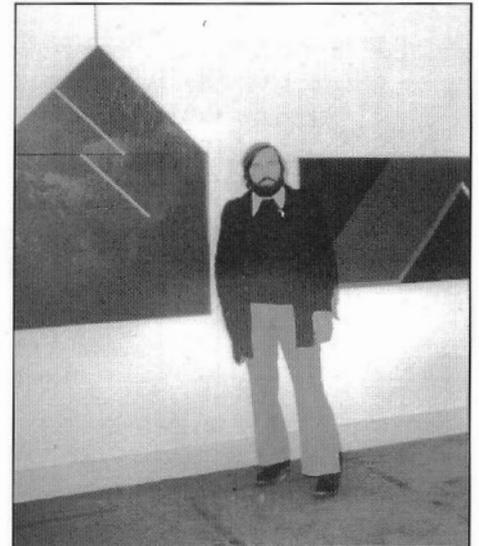
Roberto Sanesi

[...] Nelle opere più recenti di Olivieri è lo spazio a farsi corpo, in positivo come in negativo. Le immagini non si costituiscono più nello spazio, o sullo spazio, a mimare un movimento, una torsione orizzontale, nè lo occupano

come oggetti estranei. È lo spazio ad assumere una dimensione, una profondità, e si articola, si compiega, prende atto di sé e della propria dialettica interna, la rappresenta evitando la metafora. Il colore, teso e puro, resta superficie, ma ripresentandosi inevitabile un problema prospettico, assume un valore nuovo.

Le «icone» di Olivieri non sono effigi. Piuttosto, oggettivazioni dello spazio.

(Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Galleria d'Arte Cortina, Milano, ottobre 1972)



Alessandro Mozzambani

La pittura, potrebbe dire Olivieri, è se stessa e il manifestarsi «evidente» dei suoi progetti. Infatti egli non cerca interventi esterni a forma, struttura, immagine; non cerca materiali eterogenei, non cerca elencazioni immanenti, filosofiche. Non appartiene cioè alla cosiddetta avanguardia concettuale, fisica, fotografica, etc., perchè non è un romantico, e perchè suppone la sua soggettività dentro l'operazione che progetta e esegue il quadro, e non invece nel vaniloquio ever-sivo o nel canto degli atteggiamenti, sia pure ottimali, sia pure geniali, sia pure estetistici.

Il carattere a-romantico di Olivieri è nel tema una garanzia (a Verona, oltre ciò, è pure una novità, e aggancia la realtà della pittura ai risultati, alla qualità etica e progettuale, della scultura come acquisizione generazionale, come nuova e diversa libertà della provincia nell'ambito della agibilità operativa più concreta, ancora una volta «reale»); e i risultati, il progredire continuo, progressivo, della sua capacità di progetto e realizzo si documentano nella coscienza critica, nella chiarezza delle proposte, nella secca formulazione, nitida e qualitativa, delle immagini, delle proposizioni

formali, del grafico compositivo, strutturale.

Olivieri non è un moralista, e per sua fortuna il quadro è a priori l'esclusivo, fisico, necessario, spazio su cui intervenire operativamente. La pittura acquisisce una cura particolare, e se ne avvale nel colore, negli accostamenti, nel timbro ora freddo ora caldo dei dosaggi, nel contrappunto del disegno, e del suo risalto cromatico, all'interno della campitura più larga dell'estensione di base dell'elaborazione formale. Olivieri non è nemmeno un perfezionista, e la cura messa nell'operazione esecutiva è il rapporto conseguente del progetto antecedente, perchè l'immagine non è mai disgiunta dai suoi rapporti strutturali. Tantomeno il suo atteggiamento estetico è compensabile in un recupero revisionista di un ordine ideale, di una condizione purista che permette lavoro e consolazione al di fuori dei disastri del mondo; tantomeno, però, si sente di compromettere l'esistenziale a snobbismo, a celebrazione individuale e provocatoria sola a livello estetizzante, e delle apparenze. In tal modo l'acquisizione tecnica, artigianale, di una diversa tela supporto per la sua grana, per la sua possibilità assorbente-reagente, non diventa una

«scoperta» da giubilare in sé, ma uno dei modi, dei mezzi, per migliorare il dato, la tematica, il concreto e il suo visibile.

(Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Studio La Città, Verona, febbraio 1974)

Michael Haggerty

[...] Proprio la precisione di una tela tesa di Olivieri, porta a certe scelte che riguardano, ad esempio l'uso del colore, che deve essere adoperato in un modo altamente controllato e preciso, ciò che per un artista come lui non è una limitazione ma l'inizio di nuove esplorazioni. Il colore non usato in modo rigidamente strutturale può portare facilmente le tele ad essere oggetti decorativi: questa è, probabilmente, una ragione per il suo cosciente distacco dal colore verso la fine del '73. La sua particolare soluzione è stata di usare il pigmento non più applicato sulla tela ma assorbito dalla tela, così da lasciare non solo indisturbata la superficie ma da enfatizzare le sue, generalmente non esplorate, qualità di tessitura nitida e delicata. Questa non è lo "staining" classico degli Americani - Louis, per esempio, o Frankenthaler - perchè il colore non è lasciato nella sua purez-

za, ma è ripetutamente coperto da velature tonali. Le sole zone di colore puro sono strisce di una tale sottigliezza che, a volte, sono sentite piuttosto che percepite. Ogni tanto la tela è divisa in quel modo, con un filo di colore che apre la velatura tonale. Ma più spesso bande di colore vengono raggruppate in uno o più bordi, ed è proprio la loro precaria sottigliezza che dà vitalità all'intera superficie della tela.

(Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Studio la Città, Verona, dicembre 1975)

Michael Haggerty

[...] Per Olivieri è di basilare importanza la superficie, o epedirmide, che ci presenta e non il processo lavorativo che ci porta ad essa. Il processo lavorativo per lui è, e può solo essere, la tela davanti a noi; che è null'altro che se stessa ed è «simbolo» di nient'altro che del processo. Non è necessario cercar di sapere come o perchè ha adoperato lo «staining» o la velatura della sua tela perchè la superficie finale dev'essere la sua propria evidenza e giustificazione.

(Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Ferruccio Fata Galleria E, Bolzano, gennaio - febbraio 1976)

Giuseppe Marchiori

[...] A ogni spazio corrispondono tonalità con sfumature spesso impercettibili, che vanno da un pallido avorio a un celeste luminoso, di una luce purissima. Anche nella preparazione delle tele si nota l'esatta misura di un impegno severo, che si manifesta nella scelta accurata dei mezzi adeguati alle ricerche dei più limpidi valori espressivi, Olivieri è davvero maestro in queste scelte, che si risolvono in una chiarezza concettuale,

piuttosto rare oggidì, tra gli ultimi residui dell'informalismo e i giochi più o meno arditi della body-art.

Ma non c'è in lui il proposito di una opposizione polemica ai modi di un presente, che spesso nega la definizione stessa dell'arte. C'è piuttosto la volontà di essere al di fuori di ogni ambiguità stilistica, di ogni sotterfugio dialettico, per affermare invece la durata di alcune leggi fondamentali, regolatrici della «divina proporzione», naturalmente interpretata secon-



do lo spirito costruttivo delle più audaci avanguardie del primo novecento. E' indubbio che la razionalità pura di certe soluzioni va corretta dall'intuito, affiancato dalla cultura, lungo una serie di indicative composizioni spaziali.

Olivieri ne ha dato una prova sicura, superando i limiti della superficie, in cui il colore è luce, con l'aggiunta di un intelligente intervento grafico sui risvolti della tela fissata sul telaio di legno.

E questo intervento con linee parallele multicolori dà una continuità alle immacolate superfici, un ritmo inatteso e mutevole, che si svolge al di là del quadro su quel risvolto, in cui appare, del tutto impreveduta, una nuova realtà visuale, in una prospettiva ben diversa dagli schemi consueti. (Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Studio la Città, Verona, gennaio febbraio, 1978)

Giorgio Cortenova

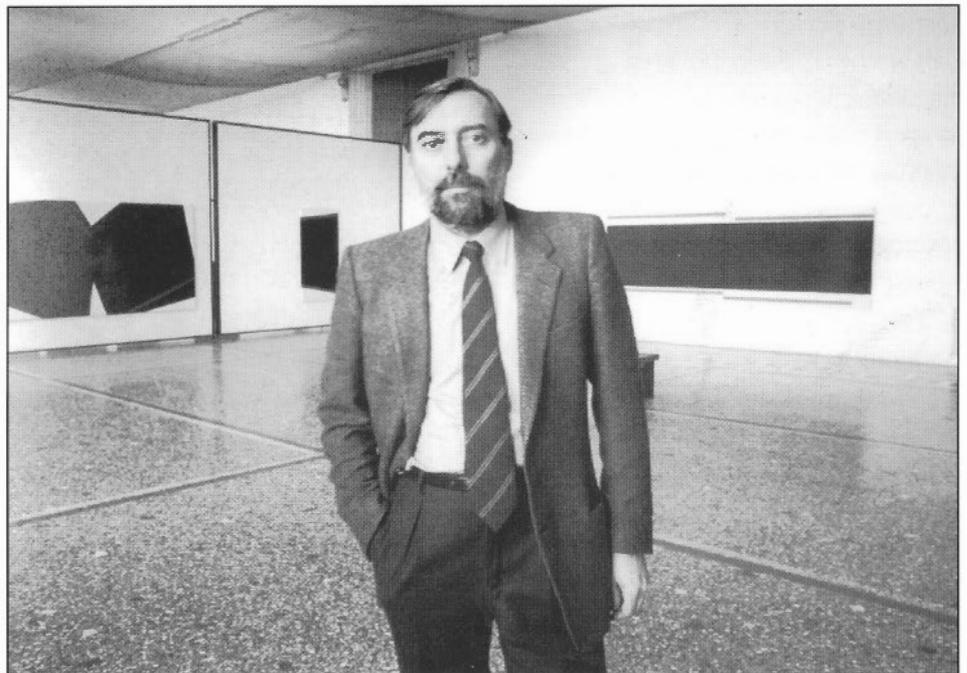
[...] Olivieri opera una riflessione molto attenta e precisa sui termini primari della pittura come «apparizione» e si trova, nel sottolineare i passaggi, ad esprimere un suo caratterizzante senso lirico. Un fatto del genere, nonché contrastare con la radicalità asettica

della sua operazione, determina la singolarità del suo ritmo poetico: ed è subito evidente che tutto si esprime senza che i fatti vengano forzati o che il sistema di lavoro venga piegato allo scopo.

Adesso è forse più chiaro perché la pittura di Olivieri segnala i bordi della tela, vale a dire i bordi del «luogo» e dell'apparizione. In realtà ho subito pensato a due ipotesi storiche: l' «horror vacui» e l' «amor vacui», il secondo contrapposto al

primo. A dire il vero qualcosa del genere è senz'altro alla base dei suoi lavori e ne costituisce lo sfondo naturale. Tuttavia l' «amore» e il «terrore» del vuoto vengono da Olivieri coniugati contemporaneamente, in modo tale che i due versanti si congiungono sullo stesso territorio. Essi diventano una figura unica, in cui i due poli sono tra loro complementari, cosicché la caduta di uno provocherebbe l'eclisse contemporaneo dell'altro.

(Introduzione alla mostra "Olivieri",



Galleria La Polena, Genova, maggio giugno 1979)

Germano Beringhelli

[...] Salterà subito evidente, a chi ha la capacità di «leggere» le consequenzialità transitive successive alle varie forme di espressionismo e realismo romantico dell'immediato dopoguerra, come i quadri di Olivieri siano estranei ad ogni «rappresentazione» e come appunto una loro «lettura» coinvolga quasi tutti gli slittamenti di funzione demandati oggi alla pittura. Per esempio sarà subito evidente come Olivieri sia distante (certo più di trent'anni) dalla pittura «allover» (su tutta la superficie) di Pollock e come il colore (che è posto con tonalità sfumate in brevissime e poco consistenti linearità distribuite ai margini perimetrali della tela) finisca per prospettare anzitutto una sua funzione propriamente meccanica: ottenere il massimo della concentrazione pittorica (spaziale e luminosa) col minimo uso di pittura. Che è una delle conclusioni radicali a cui aspira oggi il sensibilibismo «sperimentale», analitico e sistematico, di un'arte le cui concezioni oscillano tra fisicità e dimensione mentale e volgono soprattutto a significare «materialità» possibili e

possibili metafore, ovvero concetti estremamente semplici e concetti sofisticamente intellettuali.

Per cui nei quadri di Olivieri importano e «significano», più che le possibili o impossibili immagini, le relazioni tra telaio, tela e colore, tra la tela, con

della tela, producono promuovendo il centro del quadro (che non è dipinto per nulla) a luogo pittorico per eccellenza.

(*"Pittura dall'assenza della pittura"*, in *Il Lavoro*, 6 giugno 1979)



le sue peculiarità di assorbimento e il colore o ancora di superficie spaziale che il colore caratterizza, delimita, qualifica. Per esempio è evidente l'accentramento di luce-spazio che le pennellate, stese tutt'attorno ai bordi

Giorgio Cortenova

[...] «Quanto più arte, tanto più interiorità», scriveva Kierkegaard, e non vi sono dubbi che la formula si accordi con la pittura di Olivieri. Tuttavia, non mi stupirei se questa interiorità

rifiutasse i rigori della forma, quei ritmi per forza di cose storicizzabili, quelle «armoniche» che di volta in volta la caratterizzano, e scegliesse invece la strada della sortita improvvisa, della disseminazione, della comunicazione convulsa ed intermittente, a suo modo «straordinaria» ed imprevedibile. Si tratta di un tarlo onirico, di un' «insidia» latente all'interno del pensiero che negli ultimi lavori visti in studio (e che in questa mostra non verranno ancora esposti) mi è parso di percepire incalzante. La riflessione incomincia forse a toccare con mano la propria stessa precarietà, la propria improbabile eppure ostinata resistenza di fronte al «mondo», in altre parole il proprio stato di apprensione e il proprio spazio di continuo minacciato. Forse è per questo che dagli strati profondi della coscienza partono segnali di allarme, filamenti nervosi, sfilacciate di un pensiero che ha conosciuto la propria trincea come ebrezza e come dolore.

(Introduzione alla mostra, "Giorgio Olivieri" Studio la Città 1980, Verona, ottobre 1980)

Adalberto Scemma

[...] Pur discusso (ma non discutibile, attenzione, come artista), Giorgio

Olivieri ha fatto finta per anni di essere una mosca bianca nel panorama artistico veronese. Ha fatto finta perchè questa era la sua ricetta per sopravvivere (l'ostacolo della timidezza al di là delle apparenze, ah!) ma anche e soprattutto perchè non ha mai pensato di essere soltanto veronese. Nessun aggancio, nella sua pittura con la realtà locale. Rapporti spesso aspri e comunque sempre difficili con gli artisti. Contestazioni da «isolato» contro il mulino a vento dell'autorità e al tempo stesso sottili prese di posizione ideologiche, al di là persino delle intenzioni. Ma da un'artista non si pretende linearità: si pretendono errori e retromarce, invece, e stilemi e preghiere. Da un artista vero, dico, e Olivieri lo è di certo.

Adesso questa sua mostra a «La Città», unica sede possibile in Verona. «La Città» di Helen Sutton, la meno cittadina tra le nostre gallerie e anche la meno italiana. La presentazione di Giorgio Cortenova, il meno criticabile tra i critici di quel giro, sicuramente il più pulito e comunque il più libero. I quadri di Giorgio Olivieri, infine, presentati alla grande perchè sicuri davanti a chiunque nelle loro pulsioni e nel loro salto di qualità.

("Giorgio Olivieri" in L'Arena 16 ottobre 1980)

Guido Ballo

[...] La mia stima va agli artisti che hanno qualche cosa da dire, e la dicono con coerenza, con un rigore che non esclude, anzi rafforza l'originalità, al di là delle mode che passano.

Tra questi, Giorgio Olivieri si distingue per una sua ricerca espressiva approfondita in lunghi anni. E' una ricerca che presuppone certi sviluppi spaziali, ma attraverso il rapporto tra colore e superficie, segno pittorico. Le proposte e le soluzioni di Lucio Fontana per andare oltre il quadro sono da lui assimilate, ma non per la creazione di «ambienti»: il quadro resta, anche se in un primo tempo diventa quadro-oggetto, e resta il valore sottile del colore, che non perde le risonanze venete (Olivieri è di Verona, ed è un suo pregio, in un linguaggio internazionale, l'attaccamento alle radici, alle origini), pur risolvendosi in nitido timbro. C'è però, nella evoluzione di queste sue ricerche, una fuga spaziale «oltre i margini», tanto da invadere i bordi del telaio: è una fuga che porta alle estreme conseguenze la poetica del «continuo», che nell'arte di questo

secolo, dalle Compenetrazioni iridiscendenti di Balla alla mostra degli anni Sessanta, «Continuità», a cui partecipò anche Fontana con altri pittori e scultori del segno, è stata sviluppata con «tagli d'infinito», in modo che il quadro diventi provvisorio momento di un andare continuo, senza centro. La crisi dell'oggetto, già preannunciata in vari modi alla fine dell'ottocento, porta al non figurativo, al cosiddetto «astratto» (termine equivoco), che però, come ho già scritto in altre occasioni, si rivela infine allargamento del concetto di reale, mirando questa volta non alle cose, agli oggetti da rappresentare, ma ai rapporti, che sono rapporti di «un tutto», in divenire.

Giorgio Olivieri è in tale linea di ricerca afigurale: ma rende, attraverso i ritmi di spazi, di superfici e segni pittorici, il senso della fuga che ha origini esistenziali. Ma rende con un nitore che rivela finezze coloristiche, anche acri, e quella «risonanza interiore» di cui parlava Kandinskij.

(Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Palazzo dei Diamanti, Ferrara, maggio - giugno, 1981)

Alberto Lui

[...] Talvolta, osservando i quadri

recenti di Giorgio Olivieri mi par proprio di essere di fronte a porzioni di mappe terrestri, prese di scorcio, ravvicinate da una sorta di occhio telescopico che frantuma lo sguardo complessivo ed allo stesso tempo mette a fuoco il particolare riportandone all'evidenza la sua complessità.

Isole, mari, colli, tramonti, insenature e lunghe distese di azzurri e di verdi (prati acque?): come se le mappe potessero ancora essere "dipinte". Mappe particolari però son quelle che Olivieri ci consegna; mappe strane, assurde eppure assolute: il cielo, la terra, il mare. Tramonti densi di rossi e di rosa; albe o aurore affollate di toni caldi e freddi, fusi fra loro nella diluizione del colore, in una sorta di liquidità atmosferica. Una ipotesi dunque. Certamente l'ipotesi di un immaginario "sguardo dal di fuori" - per dirla con Boatto. Un immaginario sguardo che induce le mani al fremito nella presa dei pennelli fino a che il pigmento è steso, disteso, *disposto*, fino a che il colore ha penetrato il tessuto ed i cromatismi e i toni hanno combattuto e (con)fuso le loro proprie luminose energie. Là, nel crogiuolo dove convergono, toni e tinte sembrano disporsi per un *oltre* che lambisce i perimetri, per proiettarsi in

fantastiche profondità quasi prospettiche. Le "mappe fantastiche" si costituiscono così attraverso larghe e distese campiture che non si definiscono, che annullano il *bordo*.

(*"Biglietto di andata e ritorno"*, Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri, opere recenti", Galleria d'Arte Contemporanea, Suzzara, febbraio - marzo 1985)

Luigi Meneghelli

[...] Eppure il corpo della pittura rimane completamente esposto ai colpi dello sguardo, proprio perchè si affida ad una traccia esecutiva labile, spinta al grado estremo di trasparenza e di leggerezza: un campo di eccitazione dove il fondo e la superficie si toccano e coincidono, formando una combinazione senza veri intralci sintattici, un amalgama di vari strati senza vere incrinature.

Quasi una pellicola impressionata da differenti transiti di luce, una membrana sottile sfiorata da indefinibili riverberi.

Il richiamo alla luce non deve far pensare però ad un lavoro anatomico sulla luce stessa, ad una sua sezionatura, ad un'indagine sulla sua modalità costruttiva, ma piuttosto ai viraggi, alle erranze, agli approdi differiti

che essa impone: ad una distesa, insomma, che patisce i suoi scarti d'intensità, "il suo balenare che attizza e consuma" (Bachelard). Di qui la sensazione di impermanenza immaginativa, di dissipazione, di perdita. Il colore non porta più alla regola, ma a un rilancio di eccezioni, non si conclude più, ma si strema, non alza più un muro (l'antica architettura spaziale) ma una soglia.

("L'occhio della pittura", Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri, opere recenti", Galleria d'Arte Contemporanea, Suzzara, febbraio - marzo 1985

Luigi Meneghelli

[...] ... la condizione in cui si colloca l'ultima ricerca di Giorgio Olivieri, è all'interno di una dialettica dove dilatazione e concentrazione, smisuratezza e riduzione appaiono come termini di "un ordine aperto e intercambiabile". "L'occhio vagante" della pittura (Borges) ha allentato ogni morsa e ogni stretta. L'unico obiettivo è diventato quello di acquisire velocità in modo che non ci sia fine, di depositare movimento nel movimento, di acquietarsi solo sulle ali della spinta.

("L'occhio della pittura",

Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri - Mappe", Galleria Cinquetti, Verona, novembre 1986)

Marcello Venturoli

Due personaggi dell'avanguardia italiana «giovane» (l'avanguardia è ormai piuttosto anziana, per cui l'aggettivo «giovane» che ho scelto non è peregrino) Guido Strazza e Giorgio Olivieri, danno un felice contributo all'inventario... E Giorgio Olivieri, da quel drastico spazialista che fù ieri, oggi è passato a «raccontare» singolari mitologie, «Citara», «Afrodite» dove personaggi e viaggi sono impliciti, quello che conta è la stupefacente «massa» lavorata del mare.

(Presentazione in catalogo "Mare&Mare", Castel dell'Ovo, Napoli, giugno 1988)

Giorgio Cortenova

Giorgio Olivieri è fra quegli artisti che hanno maturato una consapevolezza sorretta dall'autenticità del proprio pensiero. Ma, affinché non si ipotizzi un intellettualismo davvero irrealistico o una calcolata valutazione razionalistica, devo dire subito che Olivieri è un pittore che lavora spinto da una forte necessità interiore.

E' importante? Certamente.

Anzi, è importantissimo in un mondo

di produzioni stereotipate e di "pendoli" prefabbricati, anche se per forza di cose, a tavolino (dove scrivere altrimenti?).

("La soglia del colore", Introduzione alla mostra "Giorgio Olivieri", Art Promotion Gallery, Monaco, maggio - luglio 1989)

Note Biografiche:

Nasce a Verona il 28 novembre 1937 dove vive e lavora (Via A. Verità, 2, Via Paradiso, 2/A)

Esposizioni

Esposizioni personali

1960

Galleria Novelli, Verona

1964

The Armony Gallery, New York

1968

Fondazione Querini Stampalia, Venezia

1971

Galleria Cortina, Verona

1972

Galleria Cortina, Milano

1974

Studio La Città, Verona

1975

Annelly Juda Fine Arts, Londra
(con C. Verna e R. Guerrieri)

Studio La Città, Verona

1976

Galleria E, Bolzano

1978

Studio La Città, Verona

1979

Galleria La Polena, Genova

1980

Galerie Media, Zoofingen,
Svizzera

Studio La Città, Verona

1981

Palazzo dei Diamanti, Sala "B.
Tisi", Ferrara

Galleria Il Gabbiano, La Spezia

1982

Galleria d'Arte Moderna, Verona

1984

Galleria Artra, Milano

Galleria Cinquetti, Verona

1985

Galleria d'Arte Contemporanea,
Suzzara

1986

Galleria degli Orti, Cuneo

Galleria Cinquetti, Verona

Kunstlerwerksatt, Monaco di
Baviera

1989

Galleria Ponte Pietra, Verona

Art Promotion Gallery, Monaco
di Baviera

1991

Galleria Albanese, Vicenza

Esposizioni Collettive

1961

Premio San Fedele, Milano

1962

Premio Diomira, Milano

Premio Marche, Ancona

1963

Biennale Nazionale d'Arte,
Verona

Premio Giorgione,
Castelfranco Veneto

Premio Marche, Ancona

Premio San Fedele, Milano

1964

La giovane pittura italiana
Recanati

1965

Biennale Nazionale d'Arte
Verona

Centro Proposte, Firenze

Galleria Ferrari, Verona

Galleria Goethe, Bolzano

1966

Arte contemporanea veronese
Lubiana Jugoslavia

1967

Biennale Nazionale d'Arte
Verona

1972

Biennale Grafica, Faenza

Mostra mercato dell'Incisione
Padova

Arte Rassegna, Sovico

1973

Artisti Veneti, Teheran

Veneto Oggi, Montebelluna

1974

Biennale Internaziale, Campione
d'Italia

Premio Campigna, Forlì

IKI, Düsseldorf

1975

Triveneta 1975
Galleria La Parete, Napoli

Artefiera, Bologna

Art 75, Basilea

International Art Fair, Colonia

1976

Il colore è spazio, Studia La Città
Verona

IKI, Düsseldorf

Artefiera, Bologna

1977

Premio Galarate, Gallarate (MI)

Galleria Loreto, Rovereto (TN)

Artefiera, Bologna

1978

Kellertheater, Zoofingen
Svizzera

Artefiera, Bologna

1979

International Art Fair, Colonia

Art 10 79, Basilea

1980

International Art Fair, Düsseldorf

Art 11 80, Basilea

1981

Linee della ricerca artistica in Italia
1960/80, Roma

One dollar drawing project, Galerie
de Roode Boom, L'Aia -
Amsterdam - Basilea

SLAE, Stoccolma

1982

FIAC, Parigi

Proposta, Padiglione Arte
Contemporanea, Parco Massari,
Ferrara

Art Fair, Colonia

Art 13 82, Basilea

1983

Una pittura inquietante, Museum
Pavillon, Salisburgo

Opera Aperta, Centro Arti
Plastiche, Udine

Premio Termoli, Termoli

Artefiera, Bologna

1984

Astrazione Arcaica, Galleria Artra,
Milano/Galleria Cinquetti, Verona

Artefiera, Bologna

1986

XI Quadriennale, Roma

Fabiano (C) Arte, Fabriano,
Ancona

25 anni Galleria La Polena,
Genova

1987

Il Grande circo, Studio La Città,
Verona

Astratta, Galleria d'Arte Moderna,
Verona

Premio Marsala, Marsala

1988

Lettera, Galleria d'Arte

Contemporanea, Malcesine,
Verona

Astratta, Palazzo Permanente,
Milano

Astratta, Darmstadt

Old Carpets & Modern Artists,
Verona

Mare & Mare, Castel dell'Ovo,
Napoli

1989

Artisti Italiani Oggi, Lima, Perù

Quei problematici anni 70. Galleria
dei Banchi Nuovi, Roma

1990

La pittura a Verona 1950-1975,
Comune di Sona, Verona

1991

Artefiera, Bologna

20 anni Galleria Albanese, Vicenza

Adriatica, San Severo, Foggia

Arte a Verona 1981/1991, Società
Belle Arti, Verona

Artefiera '91, Padova

Mostra acquisizioni, Museo d'Arte
Moderna, Umbertide

Collettiva, Studio 6, Verona

Fotocomposizione e stampa:
Arti Grafiche Celori - Terni
Settembre 1992