

Giorgio Cortenova

(dal catalogo della personale presso Artra Studio, Milano, marzo 1984)

Per effetto di velocità

Ci sono dei casi nella pittura in cui la superficie "va a perdere": è evidente che questo è solo un mio modo di dire per significare un fenomeno non frequentissimo che attraversa la storia dell'arte contemporanea segnalandosi in alcuni esempi di rara importanza. La superficie, ad esempio, "va a perdere" nei lavori di Morris Louis, viene cioè sterminata in un principio di spazialità tendente all'infinito per mezzo di una pittura "respirante", assorbita sulla tela, pronta ad aprirsi e a disperdersi nell'aria, cosicché si potrebbe affermare che il pigmento davvero respira.

Ma, sempre la superficie, "andava già a perdere" in Masson e poi in Twombly, in Licini e in Fontana, per rimanere nei limiti di qualche campionatura. Caratteristica di tutte queste apparenti "défaillances" è tuttavia una sorta di magica contraddizione, per cui la "perdita" avviene attraverso il massimo di attenzione alla superficie stessa, attraverso una gravidanza assoluta e radicale che finisce con "il portar fuori" il gesto o con il provocare un'amorosa "sterminazione" dell'oggetto desiderato. La superficie, allora, è "messa a morte" con finalità epifaniche, quasi in un gesto ri-creativo, qualcosa che assomiglia al rito del dono e dell'offerta totale di sé. Resta il fatto che l'abbondanza di pulsioni che si scaricano su di essa stermina il bersaglio, rimbalzando di prima e polverizzandolo nell'essenza dello spazio, nella spazialità indefinita del buio e della luce.

Tutto ciò prevede che la superficie non sia mai un elemento di "appoggio" (su cui appunto appoggiare il colore), ma una membrana equivalente alla psiche e al pensiero dell'io, come avrebbe detto Breton. E' in tal modo infatti che la pigmentazione rimbalza, si diffonde oltre i piani bidimensionali, oppure penetra nelle profondità del buio o evade nell'automatismo del segno. Sono facce diverse che appartengono al progetto di una dimensione "altra", diversa, proiettata in uno spazio avvolgente, oppure nelle lontananze della memoria o in quelle quadrimensionali in cui lo spazio si annulla nel tempo combaciandovi. E forse gli ormai famosi "buchi neri" andrebbero metaforicamente intesi come la messa a morte rigenerante della luce, come il suo infrangersi nello "statuto" inarrestabile del tempo.

La pittura di Giorgio Olivieri appartiene a questa linea di ricerca che nei lavori degli ultimi due anni, dai "giardini" agli "arcobaleni", si è andata precisando ed ha assunto un ritmo di rara intensità. Olivieri ha sempre operato attraverso i termini primari della pittura, inscrivendola in una sorta di analisi del dipingere stesso, ma senza con questo abbandonarsi ad un livello soltanto autoriflessivo o appunto analitico. Per lui la pittura fredda, a larghe squadrature di tela assorbita nel colore, che gli americani chiamerebbero "a bordo duro", si è sempre sviluppata come allusione spaziale, tesa a deformare o comunque ad oltrepassare i limiti designati dalle dimensioni. Larghe campiture, righe apparentemente simmetriche eppure capaci di incrinare l'equilibrio geometrico della composizione, dissonanze di pigmenti che improvvisamente catturavano la luce-ambiente: insomma, il suo è sempre stato un bersaglio pittorico inteso a far respirare la superficie e a farla

partecipare allo spazio. Sia detto per inciso, ma non è un dato da trascurare, i lavori di Olivieri forniti di telaio si sono sempre alternati con le tele "in libertà", da appendersi mollemente alla parete, si direbbe a "caduta di foglia". Se da un lato, dunque, era lo sgarbo di una geometria ambigua a rompere l'isolamento della superficie rispetto allo spazio, dall'altro era lo stesso modo di essere, la stessa morbidezza della caduta in verticale a far partecipare il piano alla liquidità delle tre dimensioni.

Da queste premesse, che erano già iscritte in quel progetto di "perdita" di cui prima si parlava, la pittura di Olivieri dell'ultimissima stagione si è sviluppata attraverso progressioni estremamente radicali che lo propongono senza dubbio alcuno all'attenzione di chi intenda promuovere (al di là delle generazioni di chi opera) una traiettoria di uscita dal riflusso pseudodecadente delle recenti esperienze dell'arte. Giorgio Olivieri ha lavorato secondo due linee parallele: da una parte ha annullato quel tanto di geometrico/strutturale che ancora resisteva nella sua pittura, riducendo a zero lo sguardo mnemonico, all'indietro, dell'arte sull'arte, della ripetizione citazionista, sia pure mentale o concettuale che dir si voglia; dall'altra ha impresso alla propria pittura l'obbligo della velocità, sia nel senso operativo, sia in quello metaforico e allusivo. E adesso il risultato luminoso e l'invasione spaziale delle sue tele non sono più dovuti alla morbidezza della caduta o alla forzatura asimmetrica dei piani, ma ad una virtuale velocità che sembra prima polverizzare il pigmento (è il caso dei "giardini"), poi caricarlo di un'energia che gli permetta di superare i vincoli della gravità e di conquistare una dimensione quarta, sperduta nel tempo infinito che è tipico della velocità della luce. Ed è quanto succede nella serie degli "arcobaleni". Qui il colore non si stempera in luce per aristocratico riverbero o per verosimile naturalità, ma solo per pregnanza di energia e per straordinario dinamismo, quasi Olivieri volesse rilanciare un ponte verso il Balla delle "compenetrazioni iridescenti".

Una tale progressione verso il ritmo assoluto del tempo si accompagna però ad una regressione brusca, in grado di azzerare il senso storico che, contrariamente ad altri artisti d'oggi, Olivieri sente come un pesante fardello: e allora la pittura si fa "arcaica" attraverso la pulsione desiderante dei colori primari, ridotti ad un ABC che attraversa (ancora in velocità) il soffio della luce e scoppia in un improbabile arcobaleno. Un arcobaleno che tende a folgorare, a colpire il cuore della luce per appiccarvi un ulteriore incendio, un cortocircuito affiorante coniugato come un anatema: quello perenne di una pittura che cerca la massima comunicazione e che, allo scopo, imprime alla superficie un dinamismo inarrestabile capace di sterminare la memoria della cultura e di divenire cultura "congenita", dura, resistente, ribelle ai riti del citazionismo colto o ventrale che sia.

Per pittori come Olivieri ormai la storia viene prima e dopo la pittura, prima e dopo l'arte. la storia è una macchina impacciata e pesante, una "macchina agricola" (per parlare alla Duchamp) che l'agilità nuovissima dell'elettronica sottrae alla necessità della memoria umana restituendola agli impulsi della coscienza, alla velocità desiderante dell'io arcaico che non rispetta le categorie del tempo e dello spazio, ma le traduce in energia e in folgorazione, in scintilla luminosa e in sibilo allarmante.