

Claudio Cerritelli

(dal catalogo della mostra antologica presso

la Galleria d'Arte Moderna Palazzo Forti, Verona, marzo-giugno 2005)

LA PITTURA TRA PROGETTO E APPARIZIONE

Ritmi e risonanze della geometria (1970-1977)

Sono i ritmi della geometria a guidare le ricerche di Giorgio Olivieri all'inizio degli anni settanta, sono le strutture rigorose della forma a segnare lo spazio in cui l'immagine rivela le scansioni interne alla superficie, le cadenze e le articolazioni con cui il colore stabilisce la sua possibilità di esistere come apparizione, al di là del suo stesso progetto.

La geometria non è un metodo inalterabile e neppure un repertorio programmatico di regole che escludono l'insorgere di valenze emotive, di stupori e stati d'animo che affiorano dentro la determinazione della forma.

Per Olivieri è soprattutto un modo di interrogare lo spazio della pittura, di valutare i diversi respiri del colore, le consistenze della superficie, le tensioni strutturali e la qualità delle stesure cromatiche, la differente pulsazione delle forme in reciproca relazione.

L'analisi delle componenti del campo pittorico è una base di ricerca che non esaurisce il sistema combinatorio delle strutture geometriche; se questo accade è solo come una delle molteplici possibilità di dare senso a quella «linea di ricerca afigurale» che Guido Ballo ha indicato non solo come superamento del codice figurativo ma, soprattutto, come allargamento del concetto di realtà: esplorazione dei rapporti tra le forme nel loro divenire.

Se consideriamo le opere del 1970-1972 avvertiamo la capacità di far coincidere la tensione elementare della geometria con la precisione delle stesure acriliche, sentiamo crescere l'esigenza di rompere l'immobilità degli equilibri pittorici con orientamenti inattesi della forma. Il fuoco ottico si sposta sulle diagonali, ribalta il rapporto tra perimetri e angoli, dà maggior peso ai margini, accentuando le vibrazioni del campo percettivo attraverso la dissonanza degli accordi cromatici: se da un lato si creano sbilanciamenti visibili, dall'altro si ristabilisce un principio armonico tra le diverse pulsazioni di colore.

Per Olivieri il modo di analizzare le forme è una logica fortemente intuitiva, le dinamiche del colore-luce sono inventate volta per volta, l'esattezza compositiva delle strutture modifica i suoi effetti a seconda dei valori cromatici, allo stesso modo la precisione esecutiva è sempre funzionale all'esigenza di delimitare i colori con margini netti.

Nitida, infatti, deve essere la sensazione primaria delle forme geometriche, duri i contorni, decise le linee di congiunzione delle singole fasce, assolutamente piatte le bande di colore in reciproca tensione, senza inflessioni devono infine apparire le stesure necessarie per fissare il senso inalterabile della luce.

I riferimenti culturali di questo tipo di pittura sono diversi ma sostanzialmente riconducibili -come ha indicato fin dall'inizio Licisco Magagnato- alla pittura americana di Ellsworth Kelly e di Kenneth Noland. Ciò che prevale sono «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»

Queste dominanti sostanziali indicano un clima di ricerca al quale Olivieri attinge verificando le problematiche generali della costruzione pittorica all'interno del proprio modo di sentire la forma, attraverso l'inserimento di elementi differenti e anomali, tali da suggerire un diverso orientamento all'assetto compositivo.

Forte è la presenza del colore come campo di relazioni asimmetriche, luogo di interferenze e di equilibri instabili, strumento di espansione sensoriale della struttura geometrica. In una «icona» del 1972 lo spazio è giocato sullo slittamento di piani sovrapposti, con linee che oscillano sospese, quasi in bilico. Parallelamente l'artista contempla impassibile le armonie prestabilite della forma, la fermezza del colore che occupa il silenzio della superficie, tale è la fissità delle composizioni «rosso-blu», «rosso-blu-verde», fino alla radicalità del monocromo che domina ovunque. Domina sulle singole tele e sulle forme geometriche accostate, campi rettangolari che contengono triangoli attraverso limpide sagomature interne, fratture ricomposte nell'ordine compositivo che chiude ogni possibilità di vagare oltre i limiti del supporto.

Anche quando accetta i meccanismi percettivi della figura-sfondo, Olivieri non cede mai alla dinamica dell'impulso ottico, ogni illusione prospettica è ricondotta sul piano della superficie, verso la consapevolezza che struttura e colore sono sostanze visive compresenti, esse agiscono in funzione della luce.

In questo senso, va tenuto presente che, al di là dei riferimenti ai modelli della pittura internazionale di segno aniconico, l'indagine sulle potenzialità del puro colore trova nella situazione artistica italiana dei primi anni settanta un clima di riflessione che si identifica volta per volta nelle definizioni di «pittura-pittura», «nuova pittura», «pittura analitica», «pittura radicale».

Non a caso Giuseppe Marchiori sottolinea che «l'originalità di ricerca di Olivieri, il suo immettere sulla superficie elementi rigorosi ma non del tutto prevedibili, lo tiene lontano dalle concezioni puriste della "nuova pittura"».

Pur in sintonia con alcuni termini emblematici di questa stagione creativa (spazio-colore-luce, forma come processo operativo, analisi dei materiali, pittura come

campo attivo), l'operazione dell'artista veronese ne è distante e sostanzialmente autonoma, sia per vocazione immaginativa sia per interesse poetico verso la dimensione imponderabile del colore.

Attraverso la coscienza delle valenze scientifiche della percezione, l'evento cromatico si pone come esperienza che modifica il corpo di conoscenze a disposizione. La pittura è un modo di sentire che procede per esperimenti successivi, passaggi e verifiche che pongono in discussione i suoi medesimi statuti, i progetti e le ipotesi, i risultati raggiunti e quelli ancora da conseguire.

In questa fase Olivieri costruisce le condizioni per una luce dinamica ed espansiva che consente ampi margini di deviazione dai codici costruttivi, regole alle quali l'artista riconosce la funzione di strumenti dialettici, mezzi per l'esercizio del dubbio, per la messa in crisi di ogni falsa certezza.

Il metodo compositivo che emerge in diverse opere di questo periodo (1973-1976) ha valore in quanto progetto logico che si modifica nella verifica empirica della superficie pittorica, il cui significato sta nel rendere oggettive le proposizioni spaziali, nel dar loro ritmo emotivo, soffio ed energia concreta.

Basta osservare la presenza di sottili corde che scandiscono lo spazio come precise linee di demarcazione di dittici e trittici per rendersi conto dell'esigenza di una superficie concreta, fisicamente tangibile, uno spazio che respira di luce propria accogliendo dentro il suo perimetro la purezza algida dell'acrilico e la qualità cromatica della tela grezza.

A questa intenzione operativa, di sapore volutamente artigianale, si riconduce l'idea oggettuale della pittura che Olivieri andrà considerando più volte nel suo percorso, esigenza connaturale al fare pittura come esperimento delle materie, compresenza di sguardi ruvidi e levigati, di partiture spaziali ordinate o volutamente disarmoniche, frutto di desideri che scattano dentro e oltre il sapere delle tecniche. L'uso della forma sagomata e dipinta accentua la tensione a superare la forma simbolica del quadro, l'invenzione di queste costruzioni comporta diverse variazioni, spostamenti e incastri, situazioni pensate per agire sulla parete senza creare traumi, ponendosi piuttosto in relazione magnetica con l'ambiente in cui l'opera è collocata.

Le forme elementari della geometria (tre triangoli verdi accostati sulle diagonali, due triangoli «blu-celesti» sovrapposti, variazioni di triangoli incastrati) suggeriscono virtualità ottiche tridimensionali, nate da forme che compongono un'immagine totale senza conseguenze impreviste, attraverso margini luminosi che sono le stesse linee di congiunzione.

La forza oggettuale del colore proietta queste costruzioni nella luce bianca della parete che non è più una zona neutrale ma una presenza attiva, capace di reagire alle tensioni delle sagomature: in tal senso l'uso della diagonale accentua lo slancio della superficie oltre il perimetro del campo oggettivo.

L'opera diventa un corpo cromatico dotato di un peso percettivo che varia a seconda delle dimensioni effettive dello spazio, un organismo plastico-pittorico che spicca sulla parete favorendo ogni sua possibile estensione. Proprio questo carattere deve aver spinto Roberto Sanesi a dire che «le icone di Olivieri non sono effigi. Piuttosto, oggettivazioni dello spazio».

In effetti, questa funzione determinante si pone come volontà di articolare la forma nelle sue valenze costruttive; essa sollecita in diversi casi la proiezione architettonica delle superfici sagomate e dipinte, messe in scena come dimore di uno sguardo che abita gli spazi, le pause, i vuoti. La lettura dell'opera è coinvolta nella dilatazione delle strutture pittoriche, è implicata nel gioco allusivo della terza dimensione, acquista persino una componente tattile che agisce come piano di risonanza e di decantazione del rapporto pittura-ambiente.

«Lo spazio è agibile, la pittura è agibile, sottolinea Alessandro Mozzambani. Tuttavia il campo operativo nella sua larghezza illimitata ha bisogno di darsi il limite costante della cronaca operativa, quel limite che giornalmente si scopre, si realizza, si accerta, nella realizzazione del progetto».

Il peso dei margini, in cammino verso il colore (1975-1983)

Che Giorgio Olivieri ami azzardare qualche mossa imprevista nel suo rigoroso procedere attraverso i sensi pittorici è una questione che rafforza lo spirito d'avventura suscitato dai flussi geometrici nell'animo di chi intende la pittura non come applicazione di formule linguistiche, piuttosto come esperienza che si esplica nel suo divenire, in cammino verso il colore.

Questa considerazione scaturisce da un'opera del 1976, apparentemente estranea alle situazioni formali a cui l'artista sta lavorando a metà di questo decennio, eppure simbolicamente sospesa tra le ragioni interne alla superficie e le tensioni a espandere la sua identità nello spazio circostante.

Per quanto possa essere considerata un'ipotesi provvisoria di lavoro, non riferibile a un consistente ciclo di opere, questa tela sagomata presenta un trauma espressivo non trascurabile: è interrotta da una banda trasversale costituita da uno specchio, una fascia di luce riflettente che spezza la superficie creando due margini netti di demarcazione, uno dei quali dipinto di giallo.

La superficie è pervasa da un'atmosfera aerea e leggera, da una stratificazione intensa d'azzurro che crea l'effetto di uno stupore palpitante, dove gli occhi s'immergono come in un cielo senza riferimenti, sospeso sul nulla. La nitida

presenza dello specchio rappresenta un'interruzione di questo stato angelico del colore, indica l'immissione della realtà esterna dentro il clima rarefatto della pittura, appena mossa da pennellate che la segnano in tutta la sua estensione; pittura avvolta nel suo manto di brezza, quasi incurante dello spiraglio di luce che riflette l'ambiente incontrando lo sguardo dello spettatore.

La contraddizione interna a questa dialettica di materiali e di effetti visivi crea sconcerto e disagio, ma anche piacere di riconoscersi nel cuore della pittura, proiettando la propria immagine dentro la superficie che si sdoppia e si dilata a partire da quei due margini fluidi e, al tempo stesso, immobili.

L'uso dello specchio suggerisce un gioco di rimandi tra superficie e ambiente, tra luce fisica e luce illusoria, dilatazione del campo circoscritto del dipinto sospeso tra verità e finzione, dove l'incontro tra la soglia dello specchio e quella del colore crea un andirivieni di sguardi sull'orlo della loro differenza.

Al di là di queste dinamiche ciò che conta per Olivieri è la scelta di inserire nuovi margini al centro della superficie creando ulteriori bordi che rendono inquieto lo spazio naturale del colore, spiragli che entrano in rapporto dialettico con l'ambiente, creando sconfinamenti nell'atmosfera della pittura.

Del resto, proprio intorno al valore dei perimetri l'artista va insistendo ripetutamente, soprattutto nella seconda metà degli anni settanta, come proseguimento di attenzioni pittoriche già adottate nelle opere precedenti, delle quali aveva già avvertito il peso Michael Haggerty sottolineando che «spesso proprio il bordo del quadro può essere il punto focale dell'intero quadro». A partire dal 1976 questa problematica si sviluppa in modo determinante in una serie di tele monocrome nelle quali ritmi di linee colorate corrono lungo un bordo: preferibilmente in alto oppure di lato, talvolta su entrambi i margini paralleli della superficie. Si tratta di linee dipinte in modo sempre diverso, tracce irregolari di un pensiero spaziale che freme, esita, quasi ondeggia ai limiti estremi del supporto, palpiti di colore che sembrano voler abbandonare la tela immersa in un campo percettivo di totale silenzio.

Queste linee si assottigliano in minime tensioni che hanno tuttavia un peso dominante per l'allusione continua a una misura che svanisce, si trasferisce sullo spessore dei bordi fino a scomparire del tutto sulla parete d'appoggio.

Il fatto di dipingere lo spessore della tela sul telaio significa dare ulteriore oggettualità alla superficie; è un modo di sentirla in tutta la sua fisica presenza, come corpo consistente e al tempo stesso rarefatto: concreta quantificazione della qualità cromatica delle strisce. Attraverso contrazioni instabili, rientranze ed espansioni, fibrillazioni, esse comunicano lo stato d'inquietudine spaziale che Olivieri esalta ai margini del centro, nel segreto richiamo alle vertigini del vuoto.

Di fronte al desiderio di fuga dallo spazio, il colore segue brecce che si aprono lungo i lati come pulsioni verso l'infinito: in questo modo il pittore porta lo sguardo

non tanto fuori del quadro ma nel punto d'incontro tra opera e parete, tra colore e ambiente, sentendo il valore delle linee come soffi vitali, flussi che animano il libero corso della pittura.

«La tela -ha scritto Giorgio Cortenova - è il "luogo" in cui non si rappresenta la realtà, ma in cui un evento "si presenta" nei suoi sviluppi organici. Il "luogo" è soprattutto "presenza", apparizione ed epifania della pittura, che certo non rimane soltanto momento della prassi ma diviene anche nastro impalpabile e passante, bolla d'aria e di luce».

Seguendo lo spirito d'avventura della geometria, in un'altra significativa sequenza di tele (1977-1979), Olivieri torna a pensare l'immagine come costruzione di forme primarie che occupano il centro e non solo i margini della superficie. Costruisce spazi dialettici tra linee e figure primarie, tensioni parallele che hanno il dono delle visioni elementari, quindi efficaci per la loro stessa semplicità che permette di essere percepita come disciplina interiore, capacità di misurare i rapporti essenziali tra le forme.

Le ampie stesure di colore restituiscono allo spettatore la dimensione profonda e quasi sacrale dello spazio gravido di luce, grandi rettangoli orizzontali tagliano la luce come abissi notturni, le magie luminose del blu trasformano le proporzioni intoccabili del quadrato in slanci verso grandi distanze, i fuochi avvolgenti del rosso evocano l'energia degli elementi in divenire.

E' chiaro che nella realizzazione di questi dipinti il rapporto tra pieno e vuoto si esplica in ogni scelta formale, cromatica, spaziale, dai minimi segni strutturali fino alla composizione totale dell'immagine. Tuttavia, essa assume un carattere fondamentale quando Olivieri riprende a sondare il senso del vuoto, la fuga dal principio di gravitazione della forma, dove in sostanza egli sfida apertamente l'immobilità delle grandi campiture con l'incursione provvisoria di linee, segmenti, tracce che incombono sulla superficie senza preavviso, segni di un procedere spaziale in continuo divenire.

Il vuoto come spazio attivo domina apertamente un gruppo di opere del 1980-1981: sono gli angoli a essere privilegiati, zone magnetiche che attirano segni volanti, movimenti di entrata e di uscita, sintomi di uno spazio sbilanciato ed estraneo alla norma del mondo. Attraverso andamenti trasversali questo tipo di spazio usa il vuoto come origine del pieno, l'immagine è misurabile attraverso quei pochi segmenti sospesi in un angolo, frammenti di vibrazione cromatica, segni d'allarme interiore, capaci di scuotere l'immobilità mentale del vuoto. La funzione di questi stimoli percettivi, limpidi mutamenti del viaggio spaziale del colore, consente a Olivieri di interrogare lo spazio ancora agibile, il ruolo poetico forse possibile, la funzione lirica ancora viva della pittura in un momento in cui, all'inizio degli anni ottanta, essa torna in scena con il sostegno di varie ipotesi critiche, dalle contaminazioni della transavanguardia fino alle citazioni ironiche del linguaggio postmoderno.

Come altri pittori della sua generazione, Olivieri è cosciente del valore ideale e concreto del dipingere, non è toccato da tutto il rumore per nulla che si fa intorno alla pittura. Non si lascia infatti eccitare o scoraggiare da ragioni estranee alla visione interiore dell'arte.

I pittori veramente autentici non scantonano dalla responsabilità etica ed estetica che il fare pittura comporta, il loro impegno non conosce facili travestimenti, solo grande tensione verso la pienezza immaginativa dei propri strumenti. Così è per il nostro artista, nel momento in cui guarda con solitario pudore ai mutamenti dell'attualità, alle cosiddette oscillazioni del gusto o alle teorie estetiche buone per tutti e per nessuno. Pittore che si nutre degli umori della pittura, della sua storia e del suo presente, pittore che interroga la natura stessa del dipingere e il valore poetico dell'immagine, Olivieri è dunque consapevole che la libertà da ogni vincolo programmatico è la condizione necessaria per esprimere la tensione incontrastata del colore.

Mappe, terre e materie di luce (1984-1995)

Una stagione di intensa felicità cromatica si profila a metà degli anni ottanta con un ritorno ai bagliori del colore naturalistico che, forse, solo nel periodo di formazione giovanile degli anni sessanta aveva avuto occasione di emergere.

Ora si tratta di una disponibilità totale a trascrivere l'ipotesi del paesaggio nella luce di mari, tramonti e cieli intensi d'azzurro, visioni diluite nello spazio-tempo della memoria, persistenze del già visto ma anche presagi di ciò che si sogna di poter vedere, scorgere, intuire.

Il carattere visionario e fantastico di queste tele (mappe, arcobaleni, giardini), dipinte nell'impatto immediato del colore, viene bilanciato da segni di stabilità che fermano lo sguardo sulla soglia dell'apparire, come per misurare lo spazio del colore che altrimenti nessun elemento potrebbe definire. Ecco tornare in scena la doppia anima di Olivieri: il sentimento della durata e quello dell'istante provvisorio, il movente impulsivo del colore e la misura razionale del pensiero che stabilisce accordi e relazioni tra il fluire dei vapori cromatici e le strisce piatte che danno solidità a quello spazio in preda al proprio smarrimento, in balia di se stesso.

Le fasce colorate che l'artista sovrappone alle masse cangianti di colore comprimono lo spazio, ne arrestano il flusso, inquadrano l'evento pittorico come per arginare la sua fuoriuscita. In effetti, queste strutture ben delineate sono gabbie che stabilizzano la visione e le permettono di mettere a fuoco i suoi accadimenti, i movimenti impercettibili del colore, il suo precipitare nell'assenza di riferimenti, scheggia di spazio nella deriva del tempo.

Vi si riconoscono fiumi d'azzurro illimitati, sciame di rosso che ogni tramonto vorrebbe avere, tracce di verde che derivano dai prati, solchi di territori mai percorsi, traiettorie di spazi che nessun viaggio potrebbe offrire, se non con l'uso dell'immaginazione. Il carattere fantastico di queste mappe permette alla pittura di venire allo scoperto, di farsi visibile in ogni punto delle sue pulsazioni, di azzardare sguardi sull'orlo del precipizio, infine di velocizzare lo spazio pennellata dopo pennellata, come uno slancio che trascina se stesso.

Non si può che condividere, anche a distanza di tempo, l'impressione che ha registrato Alberto Lui osservando questi quadri al loro primo apparire, vale a dire la sensazione 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».

L'idea del frammento di natura è una risorsa continua per lo sguardo, la pittura contemporanea non è mai riuscita a farne a meno, essa è presente anche quando i principi dell'astrazione hanno separato nettamente l'arte dal mondo esterno.

Nel caso di Olivieri, i brani di natura pittorica fissati in queste opere non sono nostalgia del paesaggio ma desiderio di abbandonarsi alle vibrazioni del colore, di vivere l'energia pura e incontaminata della luce naturalistica come soglia mutevole, materia sparsa nella totalità cosmica dello spazio.

Le immagini riflettono una sequenza spontanea di stati d'animo che altro non sono che bagliori di pittura, brividi che hanno la durata di un attimo, momenti diversi di un unico pensiero che attraversa le cose, le filtra e le restituisce come rivelazioni del profondo rapporto con la natura. Ogni tela è un'insorgenza del colore, ogni brano è un modo di fissare lo scorrere delle sensazioni cromatiche, ogni frammento si apre verso ulteriori segni che ancora non vediamo, in attesa di mondi sconosciuti che si mostrano per la prima volta.

Attraverso un'attenta valutazione delle variazioni cromatiche, dei trasalimenti del rosso e delle dissolvenze smisurate dell'azzurro, Olivieri sa essere pittore totale che risolve ogni impatto spaziale: fa di un alone un mondo racchiuso di segreti, di una macchia un deposito di luce, di una traccia un punto di partenza per altri segni che si fondono nei luoghi vaganti dell'immaginazione.

Immaginazione: questa parola tuttofare, questo concetto onnicomprensivo, questa aspirazione emotiva del pittore diventa impulso concreto del fare e del disfare le mappe del colore, esigenza di tramutare una forma fluida nell'altra, fino a rendere indistinguibili le componenti dello stesso evento cromatico.

L'artista è disposto a tutto, segue gli andamenti imprevedibili del gesto che accelera e rallenta il suo dinamismo fino a sostenere il contrasto con le strisce colorate che bloccano l'impeto veloce della pittura. La funzione di queste bande colorate è inequivocabile: si tratta di uno schema razionale che non contraddice gli

scarti e le differenze del colore, sottolinea anzi l'ansia di debordare, di tuffarsi nel vuoto per stabilire il primato della luce pittorica su ogni altra determinazione spaziale. Tale è infatti l'inquietudine che spinge Olivieri a concepire la pittura come un pensiero circolare che sollecita l'eterno ritorno del colore su se stesso, dentro le trasparenze o le densità del proprio ininterrotto fluire, senza trascurare ciò che sta sotto la superficie, i palpiti e i sommovimenti che non si vedono.

«Un campo di eccitazione dove il fondo e la superficie -ha notato Luigi Meneghelli- 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 carattere di questi fremiti interni al colore si carica di sonorità luminose che indicano un personale modo di rileggere un clima di astrazione lirica che ha principalmente in Kandinskij il suo punto di riferimento più intenso, soprattutto nelle visioni improvvise, nella capacità di comunicare l'impressione interna della forma o, per meglio dire, il suono interiore del colore.

Se si osservano le opere dipinte tra il 1987 e il 1990, sempre rigorosamente avare di titoli, si può cogliere un ulteriore passaggio all'interno della medesima ossessione: pittura come infinito turbamento dello spazio, respiro che avvolge ogni contraddizione dentro un continuo velare e rivelare la luce, possibilità di evocare il carattere visibile e invisibile dei procedimenti interni del colore.

A proposito delle tele dedicate agli elementi primari la luce gioca un ruolo fondamentale nel farsi carico delle diverse atmosfere legate alla terra, all'acqua, all'aria e al fuoco. E una luce che si fa massa, peso, leggerezza, vapore, umore e ardore dello sguardo, luce totale che volta per volta definisce la consistenza del colore, la direzione delle pennellate, il movimento dell'immagine che si afferma oltre ogni definizione geometrica dello spazio. Anche in questo caso l'artista adotta due situazioni dialettiche per dar senso plastico alla luce, attraverso la differente vibrazione dei piani, il diverso modo di essere dipinti: da un lato l'evidenza delle pennellate che il gesto porta da minime a massime movenze; dall'altro il silenzio del colore che stabilizza la propria energia in rarefatte stesure, campi uniformi appena velati, con leggeri bagliori che nascono quando l'esigenza è di dar corpo agli sfumati.

La necessità di gestire queste atmosfere quasi dilaganti verso visioni cosmiche impone a Olivieri di calcolare i confini geometrici tra i due piani formali, giocando sulle strutture irregolari e sui rapporti asimmetrici tra orizzonte e verticalità. Ogni opera sviluppa un'intuizione spaziale e, proprio per la sua costante invenzione, richiede quella che Enrico Mascelloni ha definito «una sorveglianza particolare, un continuo pesare i contrasti e le scansioni».

Sapendo che la forma non è solo il colore ma anche lo spazio designato per la sua azione, il pittore procede per sintesi, riduce la complessità alla verità di minime

indicazioni. Per questo non ama dichiarare il soggetto delle immagini: la pittura è l'unico oggetto di riflessione e trasfigurazione. Più sfiora la sensazione misteriosa del vuoto più l'immagine sollecita stimoli conoscitivi; meno interferenze esterne segnano lo spazio, maggiore è la possibilità del colore di farsi assoluto. Tuttavia, la vita del colore non è mai programmabile -non lo è mai stata per Olivieri- così accade che l'armonia del progetto pittorico accetti di affrontare qualche conflitto, elementi di contrapposizione che spezzano l'incanto della superficie con tagli netti e tinte piatte che interferiscono con la sensibilità delle vibrazioni cromatiche.

Tra il 1989 e il 1993 la pittura subisce alcune incursioni che ne ribaltano il piano di ascolto, lo sguardo non è più ipnotizzato dal fluire incontrastato del colore, ma presenta acute incursioni che tagliano la pelle pittorica, linee sottili come lame che si insinuano senza esitazione, con un forte contrasto tra superficie e profondità, tra luce e oscurità.

Per contrastare la soave purezza del colore con elementi più freddi e impersonali l'artista racchiude gli impulsi del gesto entro una spazialità inespressiva e anonima che, dall'esterno, agisce per sottrazione, azzeramento, annullamento. Questa scelta conflittuale si carica di altre evidenze quando il colore torna a debordare, farsi avvolgente e aggressivo, sollecitato da un'emozione di vita e di sensi che nessuna contromisura geometrica può limitare. Il gesto si allarga verso andamenti dilatati e corposi che si muovono da un lato all'altro della superficie come masse di bianco che contengono minime luminosità di colore.

Una barriera di luce s'innalza davanti all'oscurità, un ritmo ascendente di fasce luminose si impone con forti bagliori che cambiano continuamente posizione rispetto alla totalità del nero in cui galleggiano. Per un verso, il colore si disgrega verso i margini del proprio fluire; dall'altro il corpo della materia pittorica viene bruscamente diviso da linee rette e trasversali, con la solita necessità di ribaltare il piano dell'immagine e creare uno sfondo piatto, una zona di silenzio in cui il gesto sibila, sussurra, fruscia. L'idea è sempre quella di giocare sulla contrapposizione di temperature cromatiche opposte, sulla compresenza di codici pittorici sospesi tra rigore geometrico e invadenza gestuale, tra fermezza delle linee e soffice incandescenza del colore.

È, questa, una fase di ricerca in cui Olivieri accentua il brivido della dualità, la vertigine del gesto sospeso nel vuoto, lo stare in bilico tra opposte tensioni, forse anche la propensione a riflettere sulla possibilità di nuove idee di lavoro, progetti da realizzare in breve tempo, di cui già si avverte l'urgenza: ipotesi che stimolano la capacità di sentire la materia pittorica come senso vitale, ragione immanente al proprio continuo rivelarsi.

Oggetti e superfici tattili, immagini cariche di vita (1994-2004)

Pur mantenendo inalterate le coordinate mentali dello spazio, l'esigenza creativa di Olivieri sposta, tra il 1994 e il 1996, il valore sensibile della materia pittorica dalla purezza delle tecniche acriliche a un impasto di acrilico e sabbia su tela o su cartonlegno. Si tratta di una scelta in cui l'artista sprofonda pienamente per cogliere suggestioni materiche delle forme tattili, pagine di pittura come veli intrisi di luce, sonorità sommesse e segrete trascolorazioni che affiorano come residui di una condizione umana che vive di residui e di impronte del passato, di sottili rimandi ai tragitti misteriosi della memoria.

L'uso della sabbia fa pensare alla superficie dei muri su cui si stratifica il corso del tempo, ai segni di terra e di cenere che evocano spazi effimeri, dissolvenze e parvenze che lasciano solo poche impronte a testimoniare il cammino umano.

Olivieri, che ha cercato finora lo splendore del colore in ogni sua possibile evidenza, sembra attenuare gli impulsi dinamici del gesto nella tacita contemplazione di uno spazio che si strappa e si cicatrizza, si solleva e si rapprende in quella visione sempre più interiore che unisce l'uomo alla natura.

È la visione della sparizione, il tempo della cancellazione, soglia rarefatta oltre la quale il pensiero sconfinava sul filo di labili memorie, limite estremo dove la conoscenza cede all'oblio e non rimane che il fascino primordiale dei reperti, la fiducia che dai residui lontani possa nascere una nuova coscienza dell'esserci.

«La pittura ha conquistato un peso, una tangibilità e uno spessore materico che mai si erano prima manifestati, ma di eguale forza ed ampiezza appare l'impressione della lontananza, il polmone d'aria, il respiro della memoria di cui è gravida questa nuova materia».

Alla frontalità di questi spazi l'artista non chiede veemenza e neppure slanci e impeti, ma solo la possibilità di farsi eco risonante di luoghi vissuti, di territori già percorsi, di equilibri conquistati nel dialogo ininterrotto con la materia, una materia dura e consistente quanto fragile e provvisoria.

Ciò non vuol dire che dobbiamo leggere la pittura di Olivieri come rilettura dell'arte informale, anche se il suo rapporto con lo stratificarsi spontaneo delle sabbie e la manipolazione della superficie indica che ne accetta tutte le possibilità, anche casuali, vale a dire gli esiti imprevedibili della materia che sono chances di cui il pittore deve far tesoro durante l'esecuzione dell'opera. Il valore della superficie è il punto di partenza e di arrivo di questo modo di trattare la materia allentando i freni della razionalità; gli impasti sono messi e poi raschiati, fissati e strappati per ritrovare la forma originaria che è struttura e negazione, segno e cancellazione, luce vaga e viaggio negli enigmi dell'ombra.

Le uniche indicazioni strutturali sono le sottili impronte verticali che dividono lo spazio in zone che mantengono inalterata la loro qualità, impronte o rilievi appena

visibili, inconfondibili memorie delle corde che nei primi anni settanta l'artista aveva inserito come scansione delle partiture geometriche.

Ora Olivieri le usa come segni di luce, fili astratti, ritmi che sollecitano il contatto con la superficie, tracce fisiche e mentali che esprimono l'inquietudine esistenziale dell'artista impegnato a dominare la materia, ma anche disposto a farsi trascinare da essa, senza esserne comunque sopraffatto.

A questa pittura, sospesa nel vivo di una situazione artistica che negli anni novanta si va sempre più identificando nel potere delle nuove tecnologie, non rimane altro che la forza delle proprie convinzioni. Perché la figura del pittore possa sopravvivere a tutto ciò bisogna che continui a riconoscersi nel rapporto con la materia in sé, nello stupore dei propri esperimenti, nell'esplorazione forse anche compiaciuta della storia personale come fonte di ulteriori passioni. Le forme del passato tornano a far sentire il peso della loro forza originaria, quasi a proteggere il valore della pittura dai disagi del presente, dalle minacce di chi la vorrebbe ancora destituita di senso, superata e mortificata dal ruolo predominante delle nuove tecniche d'immagine.

Nonostante questo, non tutto torna per ripetersi. A metà degli anni novanta il percorso creativo di Olivieri presenta un netto e, forse, inaspettato cambiamento di rotta, una svolta che sembra avere caratteri radicali per metodologie e processi realizzativi, uno spiazzamento che a prima vista va considerato tale, stando ai modi coerenti con cui l'artista si è finora mosso nel solco della pittura. Che cosa avviene dunque? Là, nel bel mezzo dei pensieri pittorici, non più galleggianti sulla superficie fatta oggetto ma essi stessi oggetti disseminati nell'energia del mondo, appaiono nuove opere, nuovi organismi, incontri del tutto imprevedibili di un inedito desiderio di usare materiali da smaltare e legare con le corde dell'immaginazione.

Olivieri abbandona la superficie della pittura, ma non la pittura come ossessione del vivere. Si cala dunque nei meandri di una nuova vita immaginativa, nelle pieghe della visione collettiva, nelle metamorfosi degli oggetti d'uso, nelle fantasie del tutto possibili, dove l'incastro tra natura e artificio consente di avere del mondo una visione ironica e leggera, permissiva e suadente.

Non vi è nulla dell'azione provocatoria del ready-made dadaista, anche se forti tracce di spaesamento rimangono attive nel suo modo di fasciare gli oggetti con la corda, fino a nascondere la forma e a negare la funzione del loro originario meccanismo.

Come una Penelope che intreccia i fili del pensiero, Olivieri tesse le corde del suo originale linguaggio inglobando nel rito del gesto artigianale ogni pretesto buono per cambiare l'identità delle forme. Usa lo spago con precisione millimetrica per dare una diversa plasticità agli oggetti recuperati a nuova vita. Oggetti pur sempre pittorici, e non sculture, in quanto rimandano a una pittura concretizzata senza

l'ausilio della tela, giocata sulle tre dimensioni come somma di piani che si sovrappongono attraverso l'incastro di tensioni lineari.

Siamo di fronte a corpi cromatici che mettono in scena un racconto inventato per istinto, un percorso di luoghi che si susseguono sulla scia delle corde che stringono d'assedio ogni punto degli oggetti prescelti: angoli, cavità, rotondità, spessori, asperità, e ogni altra condizione del loro essere strumenti manipolati e impugnati dall'artista come armi quotidiane della fantasia.

Senza essere animato da nessuna volontà dissacratoria, Olivieri segue ancora il sogno della pittura. Si può dunque dire che dipinge con il colore della corda, con il tono monocorde dello spago ruvido che avvolge l'oggetto ricoprendo le parti vuote con superfici che prima non esistevano, fino a congiungere punti tra loro distanti. Lo si può dire in quanto «la corda svolge un compito -ha chiarito Cortenova- di matrice strutturale e analitica» in quanto «ridimensiona il tutto alle ragioni della superficie, recuperando emblematicamente alla pittura ciò che alla pittura sembrava sfuggire per sempre».

Si comprende con maggiore efficacia questa affermazione se si considerano i diversi pretesti dell'universo domestico che Olivieri trasforma nei congegni immaginativi della sua tecnica elementare e complessa, apparentemente semplice ma di estremo impegno esecutivo. Sceglie l'oggetto tra i molteplici oggetti d'affezione e lo fascia solo in alcuni punti. Così nasconde, rivela, maschera, stringe, fortifica, indurisce, mimetizza ma, soprattutto, interpreta l'identità della forma con tensioni strutturali stabilite dal percorso della corda. Le parti lasciate libere sono dipinte con smalti colorati dalle tinte fondamentali (blu-giallo-rosso) e dai valori luminosi dominanti (bianco-nero), secondo un codice di riferimento quasi inalterabile, soggetto solo alle variazioni di dimensione delle varie componenti.

Con questi mezzi l'artista propone avventure di ironico ripensamento degli oggetti di utilità collettiva, gioca seriamente con gli oggetti d'uso costruendo nuovi feticci della pittura che presuppongono una libertà di comportamento tale da riattivare una forte ideologia dell'oggetto d'arte, nell'epoca delle sue forme immateriali. In questo ciclo stravagante di opere Olivieri crede alla materia più che alle idee astratte che circolano via etere, ama ancora i tempi del fare, i gesti che animano le forme, trasformando l'assemblaggio delle fantasie nel piacere di vederle realizzate: estintori della memoria, appendiabiti senza corpi, letti senz'anima, elettrodomestici addomesticati, mappamondi senza frontiere, sedie super intrecciate, biciclette impagliate, ruote senza velocità, cineprese senza movimento, sguardi imbavagliati come i processi stessi del pensiero.

Tutto ciò che la corda può fare Olivieri prova a realizzarlo, seguendo il suo trascorrere simultaneo dentro le direzioni del reale. Proprio per questa innata libertà d'azione, la corda può tornare a misurarsi con l'antica superficie pittorica che il nostro artista, per la verità, non ha mai abbandonato, anche durante questa stagione estroversa e ansiosa di contaminare le cose circostanti.

Tornare a fare i conti con la superficie significa iniziare un diverso dialogo tra lo spazio del colore e il segno della corda che corre sui perimetri, lungo i bordi, dentro e fuori i margini del supporto. Significa inoltre tornare a sognare la luce non solo attraverso i modi di dipingere del passato, ma con nuovi passaggi di colore, con vibrazioni che nascono da fondi lisci e levigati, ottenuti con paste acriliche trattate a encausto per ottenere trasparenze di estrema tensione.

Nelle opere del periodo più recente (2000-2004) la presenza della corda sta in bilico sulle ampie stesure monocromatiche come tramite con lo spazio circostante, con quell'estensione della parete che è stata e continua a essere il campo di risonanza entro cui la pittura di Olivieri afferma la sua sensibilità e il peso dei suoi specifici processi linguistici.

Corde e colori si inseriscono in un processo di misure spaziali che non concedono nulla alla rappresentazione scenica e, per quanto capaci di suscitare un clima ieratico, sacrale e forse anche mistico, esprimono una radicalità della pittura in quanto pittura, costringendo infatti lo spettatore a misurarsi con la realtà totale del processo pittorico. La presenza del segno-corda assume una valenza simbolica all'interno del campo pittorico attraverso differenti gradi di tensione della sua quantità e qualità di colore in rapporto con la superficie.

Talvolta la corda copre con rigorosa tessitura una parte della superficie, creando una zona materica in rapporto con le stesure acriliche; in altre occasioni copre solo il bordo intero; in qualche caso si interrompe oppure lascia il perimetro e s'immette direttamente nel campo monocromo, con il suo spessore sovrapposto alla superficie. Ci sono situazioni in cui lo sdoppiamento tra corda e superficie diventa stridente: per esempio quando la corda appesa finisce per mostrare fili policromi che squillano a contrasto con il silenzio di un solo colore. Può bastare una punta di rosso o di giallo per modificare l'energia di una grande campitura che allude alle oscurità della memoria. In tal senso ogni ambiguità del colore è già prevista nel sistema della pittura anche se l'artista non è mai pago delle soluzioni raggiunte ed esplora ulteriori risonanze.

Le opere di grande dimensione presentano cordoni che cingono d'assedio i perimetri quasi per racchiudere una volontà di essere spazio assoluto, verità esclusiva dell'identità dell'uomo, pura percezione del tempo che nulla può misurare, neppure la corda che racchiude le liquide trasparenze cromatiche.

La pittura non trova ostacoli alla realizzazione del suo desiderio di essere progetto e apparizione, calibrata misura dello spazio e magica sorpresa della forma, stupore della geometria e pura vitalità del gesto che segue i tempi dell'esistenza. Dalle radici degli anni settanta a oggi essa ha esercitato nella mente di Olivieri un potere di seduzione che nessun altro mezzo ha saputo esprimere con tanta forza e passione, nessun'altra visione è riuscita a comunicare con una simile emozione del colore che si ripete e, ogni volta, si afferma nella diversità del suo evento.