

Giorgio Cortenova

(dal catalogo della mostra antologica presso

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

Sull'orlo della luce

Sono superfici levigate alla maniera dell'incausto, e dunque lucide, quasi specchianti, nere, oppure ammorbrate di pigmenti che ti trascinano nei laghi dei verdi oscuri, o bianche di luce rappresa e prigioniera. Attorno alle superfici i cordoni aulici e sontuosi a volte stringono d'assedio il perimetro, altre volte riemergono al centro dell'opera: dipinti anch'essi, assolutamente eleganti nella semplicità del pigmento, policromi, ma solo per azzerarne la sorpresa lungo il percorso monocromo che si chiude attorno alla lucida «facciata» della tela. Si dischiude invece al nostro sguardo la superficie, che subito diventa «imago», fantasma affiorante dalle malinconie che la bellezza custodisce nello «charme» del linguaggio.

Stupisce il rigore della pittura, quella levigatezza carica d'allusioni, quel colore incerato da cui sorgono i sortilegi, le evocazioni, l'eros della vita minato dall'aspro risolto di thanatos. Sorprendono le superfici, le corde e le «cere» virtuali dei pigmenti. Forse sorprende Giorgio Olivieri stesso con queste opere di levigata «antichità» visiva. Ma chi ne abbia seguito e compreso il lavoro ne trarrà invece strepitose conferme, vedrà insomma concretizzarsi fino alle estreme conseguenze quanto già gli sembrava di percepire, quanto premeva nel sottosuolo della sua pittura e affiorava attraverso la griglia del suo linguaggio.

Olivieri è un artista romantico, e di quel ramo romantico che comunemente chiamiamo neoclassico. Egli coglie cioè la straordinaria nascita della modernità contemporanea fin dalle sue origini, in quel crogiolo di razionalità e follia, utopia e malinconie, che costituisce un trampolino fondamentale per la grande progressione creativa degli ultimi due secoli.

L'artista neoclassico non ama le forme in sé e per sé, ma il rapporto e le relazioni che tra loro intercorrono. Per ciò il romanticismo neoclassico costituisce l'alba della modernità contemporanea, la culla di un pensiero che si dispiega attraverso le cose e

che nelle stesse non si adagia. Esso invece trascorre sull'orlo che le separa e insieme le congiunge, nel sogno di una frammentazione ricomposta in improbabili armonie.

Nella pittura di Ingres non sono importanti le forme, ma il principio stesso che le pone in relazione tra loro: perché in quel rapporto si fa strada il sentimento del tempo e dello spazio, e l'emozione che traduce l'arte in evento. All'architetto neoclassico non interessa la casa, il palazzo o la cattedrale, ma il rapporto tra queste e quelle, nonché la loro funzione nella struttura della città. Il pittore diventa pensatore, custode di un'armonia ideale; l'architetto diviene urbanista. Se ne accorge Cézanne, e naturalmente Picasso. Non se n'avvede l'impressionismo, che perciò fa da tappo frivolo alla modernità pensosa che tuttavia riuscirà a risorgere da quegli equivoci retinici. Infatti, per attingere ad una coscienza davvero moderna, l'arte dovrà ribellarsi all'Impressionismo; per uscire da un Ottocento frammentato in illusorie scientificità gli artisti dovranno riguadagnare la dannazione della bellezza, il rapporto interiore con le forme, il senso enigmatico che in queste e in quella si rapprende e si coagula; dovranno riprendere contatto con la struttura dell'opera, con la griglia mutilata di un linguaggio che cercherà di riorganizzarsi e di oltrepassare i limiti angusti delle «piccole sensazioni» percettive.

La scelta di campo di Giorgio Olivieri è fin dagli inizi proprio questa, per certi versi piuttosto isolata rispetto ad altri artisti che, come lui, si erano mossi dall'informale verso i territori di una pittura pragmatica. Le opere dei primi anni settanta c'inviavano subito il segnale preciso che per Olivieri non si trattava di «azzerare» la pittura rendendola insensibile ai richiami della forma. Quei lavori s'inscrivono subito, ad esempio, nella classicità di un Mondrian, non tanto per quanto riguarda l'idealità matematica e numerica del grande olandese, quanto per quella spartizione della superficie suddivisa in settori ben determinati. La superficie, idolo e mito della pittura contemporanea, si determina per ricomposizione e relazione di frammenti e non si fatica ad accorgersi che il principio neoclassico affiora subito nella ricerca in un equilibrio che non scalfisca l'autonomia di ogni sezione.

Già in quei lavori Olivieri non esclude peraltro la bellezza, e qui davvero il suo itinerario si differenzia nettamente dal clima analitico della pittura dell'epoca. Perché da quelle esperienze la bellezza era emarginata e io stesso ne sottolineavo il volontario allontanamento in mostre come Nuova Pittura, Empirica, Grado Zero, per citarne solo alcune. Per Olivieri invece la bellezza, che ideale non era più, persisteva tuttavia nella natura stessa del ritmo compositivo: essa dava un senso all'opera e ne costituiva l'impegno morale e la dignità storica, ma al tempo stesso remunerava l'energia «a perdere», che caratterizza il gesto creativo, con l'energia interiore che rendeva vitale ed assoluta l'opera.

Proprio la ricerca dell'«assoluto» e al tempo stesso dell'«oggettivo» caratterizza da sempre il lavoro di Giorgio Olivieri, ma si riconferma con forte evidenza nelle opere degli anni ottanta, per poi riproporsi con uguale impatto visivo ai giorni nostri. Anche in questo caso Olivieri si colloca fuori dai relativismi di matrice impressionista, come da quelli psicanalitici degli schieramenti francesi nati all'alba degli anni settanta. Se oggettiva è la superficie nella sua predeterminata geometria, allora assoluta ed oggettiva sarà la luce, che costituirà un «orlo» acceso e lineare, oppure un respiro che si autodetermina in forma.

È lineare, nella secchezza dei pigmenti acrilici, il segnale di luce che si accende ai margini della tela. Anzi, oltre i confini normalmente destinati allo sguardo. Mentre altri artisti della sua generazione, attraverso il «casuale» riaffiorare della fase preparatoria, contrassegnano i limiti della superficie svelando il gesto pittorico, la sovrapposizione dei pigmenti e la prassi stessa del dipingere, al contrario Olivieri assolutizza i margini guadagnando alla pittura anche i bordi laterali e dunque non si attiene alla superficie in sé e per sé ma sottolinea la «struttura-quadro» nella sua oggettiva specificità storica.

A metà degli anni ottanta la pittura di Olivieri tracima nella spazialità o meglio nel sentimento dello spazio. Da pittore astratto, quale da sempre è, non può certo simularlo prospetticamente o sulla base di una qualsivoglia rappresentazione. E', questo, un momento magico della sua pittura, che si protrarrà con straordinaria

progressione fino alle opere che amo chiamare «apnee» o «polmoni spaziali», del 1994. Le ricordo con immutata emozione, mentre scrivo, assolutamente pari a quella che mi accompagnò quando le vidi per la prima volta. Già a metà degli anni ottanta lo spazio non si proponeva nella vaghezza dell'indefinito, ma si oggettivava in una forma mossa e frastagliata fin che si vuole, ma ben ritagliata nei suoi profili. Affinché non potessero insorgere dubbi, l'artista la «sbarrava» in verticale o in orizzontale, per certi versi comprimendola: la luce ripiombava nella forma come una materia plasmata.

Olivieri detesta la vaghezza occasionale della luce e dello spazio di matrice ottocentesca. Tutto ciò appare ancor più evidente negli esiti degli anni novanta. Adesso lo spazio si rapprende nella sabbia di sudari dipinti con le terre auliche, allusive e simboliche che caratterizzano splendidamente queste opere che sembrano assorbire il respiro dello spazio e trattenerlo nella tensione plastica dell'apnea.

Mentre il secolo sta per finire Olivieri si concede un'apparente libera uscita: cerca cose desuete oppure strumenti di ogni giorno, dalla bilancia alla branda, dall'estintore al seggiolone dell'infanzia. Ma se qualcuno è stato indotto a pensare che il nostro artista abbia voluto confondersi tra le cose mescolandosi ai frammenti del l'esperienza quotidiana, ebbene dovrà ricredersi. Olivieri non si mescola al «trash» o ai dadaismi di maniera, ma invece dipinge e «ingessa» con le corde quelle forme e le oggettivizza, le impreziosisce, le sottrae al quotidiano, prefigurando una vera e propria scultura policroma. Semplicemente intende comunicarci che la pittura rende assoluta la realtà, e non il contrario; e che la forma è la sua affascinante dannazione.

Infatti ecco affiorare, prepotenti, le opere recentissime da cui hanno preso avvio le nostre riflessioni. Ecco quei lucidi, indimenticabili violacei, stinti nel turbamento del pensiero; quei rossi che sanno di antichi velluti; quei grigi che ricordano il ferro, solcati da «illustri» cordoni, memori anch'essi della grande, inesausta tradizione classica.

Il resto è ancora in cantiere.