

Giorgio Olivieri
sull'orlo della luce

Palazzo Forti
Marsilio



Giorgio Olivieri sull'orlo della luce

a cura di
Giorgio Cortenova

Palazzo Forti
Marsilio

Sindaco
Paolo Zanotto

Vice Sindaco e Assessore alla Cultura
Maurizio Pedrazza Gorlero

Galleria d'Arte Moderna
Palazzo Forti
Direttore
Giorgio Cortenova

Coordinamento amministrativo e bilancio
Marisa Mantovani

Coordinamento attività museale e didattica
Tiziano Stradoni

Coordinamento mostre e comunicazione
Patrizia Nuzzo

Pubbliche relazioni e marketing
Anna Paola Stefani

Assistenza organizzativa e amministrativa
Alfredo Castravelli, Donatella Diodato,
Arianna Rizzi

Segreteria e sicurezza
Bruno Rigoni

Prestiti, collezione civica
Bruna Adami

Biblioteca
Adele Spiniella

Collaboratori
Ilaria Bignotti, Rodolfo Guccione,
Michael Haggerty, Angela Tagliaferro

Servizio di portineria e custodia
Anna Chiamenti, Stefano Marcoli, Gio-
vanni Piccoli, Andrea Pollini
Endes s.r.l.

GIORGIO OLIVIERI
Sull'orlo della luce

Verona, Galleria d'Arte Moderna
Palazzo Forti
12 marzo - 12 giugno 2005

Mostra ideata e curata da
Giorgio Cortenova

Saggi di
Claudio Cerritelli
Giorgio Cortenova
Roberto Lambarelli
Claudio Spadoni

Biografia storico-critica di
Angela Tagliaferro

Referenze fotografiche
Enzo e Raffaele Bassotto, Verona
Maurizio Brenzoni, Verona
Walter Campara, Verona
Tarcisio Dal Gal, Verona
Mauro Giovene, Verona
Alberto Zammataro, Verona

Hanno collaborato con gli uffici della Galleria alla realizzazione della mostra

Ufficio Stampa
Valentina Ferrazzi, Maria Marinelli

Apparati grafici
Paola Ravanello, Verona

Trasporti e allestimento
Consorzio Leonardo, Verona

Assicurazioni
Arena Broker, Verona

Consulenza per la sicurezza
Studio Tecnico Fasolo

Percorsi didattici e servizio visite guidate
ASTER Archeologia Storia Territorio

Servizi accessori
Ingegneria per la Cultura
Marsilio
Verona 83-StageHand

Un ringraziamento particolare al team dei tirocinanti per l'impegno e la partecipazione
Greta Bastelli, Lucia Cipriani,
Valentina Garozzo, Sara Ghirlanda,
Elisabeth Klin, Francesca Vianini,
Chiara Zanardi

Viva gratitudine viene espressa ai collezionisti che con il prestito delle loro opere hanno reso possibile la realizzazione della mostra

Si ringraziano per la collaborazione fornita all'iniziativa

Giuseppe Baratta, Franco Bergamini,
Marco Borghesi, Francesca Buniato,
Maurizio Carbognin, Marco Crescimbeni,
Fiorella Giardini, Silvia Greggio,
Mauro Ionta, Fabio Lonardi,
Maria Daniela Maellare,
Antonella Manzione, Francesco Marchi,
Marina Martinato, Angelo Mazzucco
Claudio Menegatti, Sergio Menon,
Silvano Merlo, Piergiorgio Micheletti,
Pamela Ormolini, Luciano Ortolani,
Laura Passuello, Fabrizio Pietropoli,
Carlo Poli, Gabriele Ren,
Tosca Rezzadore, Roberto Rio,
Maria Sacchetti, Claudio Santonino,
Enrica Sfredda, Cinzia Soffiati,
Costanza Soprana, Viviana Tagetto,
Alberto Totolo, Jennifer Karch Verzé

Associazione Amici di Palazzo Forti,
Istituto di Vigilanza «La Vigile»,
North East Services di Verona,
Soprintendenza per i Beni Artistici
e Storici e Demoantropologici del Veneto

Si ringraziano tutte le strutture organizzative del Comune di Verona e in particolare

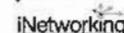
Direzione Generale, Segreteria Generale,
Area Cultura, Area Risorse Economiche,
Coordinamento Acquisti, Area Lavori
Pubblici, Area Servizi Sociali
ed Educativi, CdR Informatica,
CdR Giardini ed Arredo Urbano,
CdR Strade, CdR Mobilità e Traffico,
CdR Tributi, CdR Polizia Municipale,
AMIA, AGSM

Si ringrazia per la collaborazione



VILLA PISANI
A Bagnolo di Lonigo

Le mostre di Palazzo Forti sono in internet, grazie al contributo di



www.palazzoforti.it

La mostra di Giorgio Olivieri s'inserisce in quel programma organico di ricerca che da molti anni la Galleria d'Arte Moderna di Verona sviluppa con grande rigore scientifico verso i linguaggi dell'arte italiana della seconda metà del novecento. All'interno di quest'ottica, la rassegna si pone non solo quale percorso di indagine rivolto ad un importante protagonista della scena pittorica italiana a partire dagli anni sessanta, ma anche come necessario riconoscimento nei confronti di un artista veronese che ha identificato nella nostra città il luogo d'elezione del suo itinerario intellettuale e creativo.

Attraverso ottanta opere dagli anni settanta ad oggi, l'esposizione intende delineare un accurato percorso antologico ed offrire un contributo alla puntuale collocazione della ricerca artistica di Giorgio Olivieri nel panorama della pittura contemporanea.

Nella sua rigorosa assolutezza, nel suo indagare l'essenza della pittura ed i valori fondanti del fare arte, l'indagine di Olivieri sembra peraltro porsi al di fuori di qualsiasi limitante coordinata di tempo e di luogo.

Certo che questa esposizione possa costituire un motivo di confronto dialettico e di crescita culturale per tutti coloro che da sempre seguono e sostengono con passione le vicende dell'arte, colgo l'occasione per esprimere il mio particolare ringraziamento agli studiosi ed allo staff della galleria che, guidati dal direttore Giorgio Cortenova, hanno collaborato con entusiasmo e professionalità alla realizzazione di questa mostra.

PAOLO ZANOTTO
Sindaco di Verona

La coerenza, il rigore, ed insieme il respiro poetico, allusivo e simbolico, della pittura di Giorgio Olivieri sono tra gli aspetti più significativi che la mostra di Palazzo Forti illustra con grande intensità.

Il profilo antologico si apre con i geometrici «quadri-oggetto» dei primi anni settanta per arrivare ai dipinti più recenti, elegantissimi monocromi, percorsi da corde impreziosite da nappe; l'esposizione ci introduce in quell'armonia di magici equilibri che l'artista ottiene di volta in volta accostando i diversi elementi del dipingere: le superfici monocrome, sature di colore, le strutture sagomate dei telai, le pennellate poste ai margini dell'opera, gli interventi con gli spaghi ecc.

Attraverso un percorso di grande fascino, prende forma la ricerca di un artista che ha vissuto il difficile clima culturale degli anni settanta aderendo ai linguaggi aniconici della pittura analitica e ha attraversato la stagione degli espressionismi post-moderni senza perdere di vista il suo obiettivo. Egli ha conservato negli anni quella originalità di linguaggio, quella tensione dialettica tra valori cromatici, segno e spazio, che sempre appare alta nel suo lavoro.

Sono perciò felice di dare il benvenuto a questa rassegna inserita nel filone di indagine sulle esperienze astratte italiane che ha caratterizzato un settore di studio della Galleria d'Arte Moderna a partire da rassegne storiche come Astratta per giungere alle esposizioni dedicate a Birolli, Bendini, Tancredi, Leoncillo, Cotani, Ortelli, Fontana, Guerzoni, per fare solo qualche esempio.

Ringrazio quindi l'autore, il curatore dell'iniziativa e tutti quanti hanno partecipato alla sua realizzazione augurando all'esposizione il successo che essa merita.

MAURIZIO PEDRAZZA GORLERO

Vice Sindaco e Assessore alla Cultura del Comune di Verona

La mostra di Giorgio Olivieri s'inserisce in quel programma organico di ricerca che da molti anni la Galleria d'Arte Moderna di Verona sviluppa con grande rigore scientifico verso i linguaggi dell'arte italiana della seconda metà del novecento. All'interno di questa ottica, la rassegna si pone non solo quale percorso di indagine rivolto ad un importante protagonista della scena pittorica italiana a partire dagli anni sessanta, ma anche come necessario riconoscimento nei confronti di un artista veronese che ha identificato nella nostra città il luogo d'elezione del suo itinerario intellettuale e creativo.

Attraverso ottanta opere dagli anni settanta ad oggi, l'esposizione intende delineare un accurato percorso antologico ed offrire un contributo alla puntuale collocazione della ricerca artistica di Giorgio Olivieri nel panorama della pittura contemporanea.

Nella sua rigorosa assolutezza, nel suo indagare l'essenza della pittura ed i valori fondanti del fare arte, l'indagine di Olivieri sembra peraltro porsi al di fuori di qualsiasi limitante coordinata di tempo e di luogo.

Certo che questa esposizione possa costituire un motivo di confronto dialettico e di crescita culturale per tutti coloro che da sempre seguono e sostengono con passione le vicende dell'arte, colgo l'occasione per esprimere il mio particolare ringraziamento agli studiosi ed allo staff della galleria che, guidati dal direttore Giorgio Cortenova, hanno collaborato con entusiasmo e professionalità alla realizzazione di questa mostra.

PAOLO ZANOTTO
Sindaco di Verona

Fin dagli anni settanta la pittura di Giorgio Olivieri si è affermata per il rigore del linguaggio e per una straordinaria capacità evocativa. L'artista non ama il frammento, la relatività della prassi pittorica, gli psicologismi che hanno contrassegnato gran parte della sua generazione artistica, pur condividendo con essa aspetti metodologici del dipingere e per molti versi la finalizzazione autoriflessiva e le premesse concettuali della pittura.

Tuttavia il suo ormai lungo e intenso itinerario creativo lo ha rafforzato nella ricerca di una spazialità spesso ardente e luminosa, indirizzata alla ricerca di una bellezza che evidentemente non è andata perduta. Anzi: Olivieri sembra suggerirci che essa può rappresentare la leva del pensiero poetico e il sortilegio segreto dell'immagine.

La sua è una pittura che sa avventurarsi con emozione nel respiro della luce e nel confine che la separa dal tramonto. La terra, il fuoco, l'acqua, insomma gli elementi primari che ci accompagnano nella nostra umana esperienza, rappresentano per questo artista il tessuto poetico di una trasfigurazione che la sua pittura ci rilancia come un ritmo remoto a cui è però impossibile sfuggire. Ed è su questa ampia piattaforma creativa che la sua arte si è affermata nel tempo come una delle testimonianze più significative del panorama artistico italiano.

Felicitandomi con l'artista, ringrazio quanti hanno, a diverso titolo, collaborato alla realizzazione della mostra, in particolare gli amici e colleghi Claudio Cerritelli, Roberto Lambarelli, Claudio Spadoni ed Angela Tagliaferro.

GIORGIO CORTENOVA

Direttore della Galleria d'arte moderna
e contemporanea Palazzo Forti

In copertina:
Giorgio Olivieri,
Senza titolo, 1976

Progetto grafico
Tapiro, Venezia

Cura redazionale e impaginazione
redazioni, Venezia

© 2005 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia
Prima edizione: febbraio 2005
ISBN 88-317-8688-1

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata
la riproduzione, anche parziale o a uso
interno didattico, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia.

INDICE

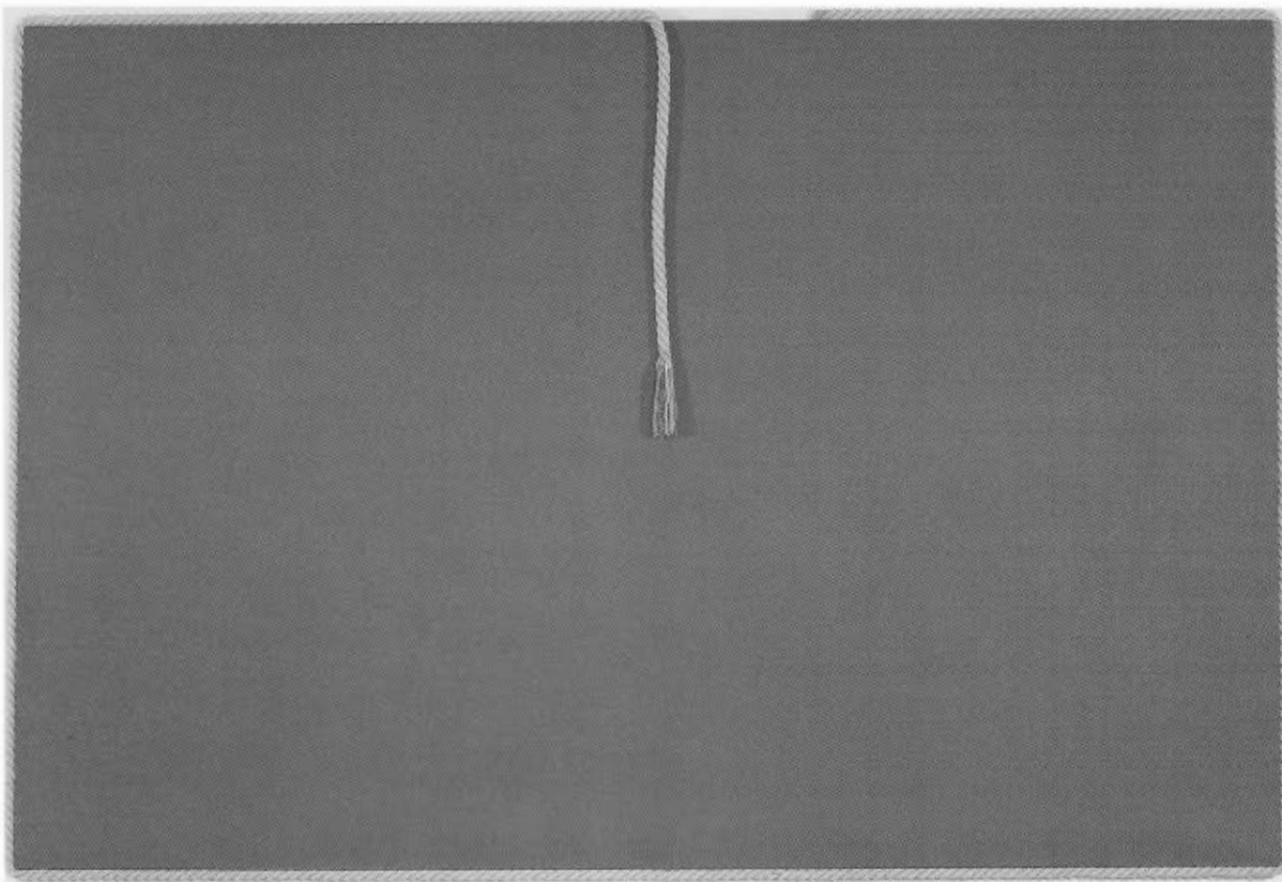
GIORGIO OLIVIERI

- 13 Sull'orlo della luce
Giorgio Cortenova
- 17 La pittura tra progetto e apparizione
Claudio Cerritelli
- 31 Anni settanta: la consapevolezza critica
degli strumenti linguistici della pittura
Roberto Lambarelli
- 35 Tra rigore ed emozione
Claudio Spadoni
- 39 CATALOGO DELLE OPERE

APPARATI

- 123 Biografia
a cura di *Angela Tagliaferro*
- 137 Elenco delle esposizioni
- 141 Bibliografia

GIORGIO OLIVIERI



Senza titolo, 2003
acrilico su tela

Giorgio Cortenova

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 risvolto 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. Perciò 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.

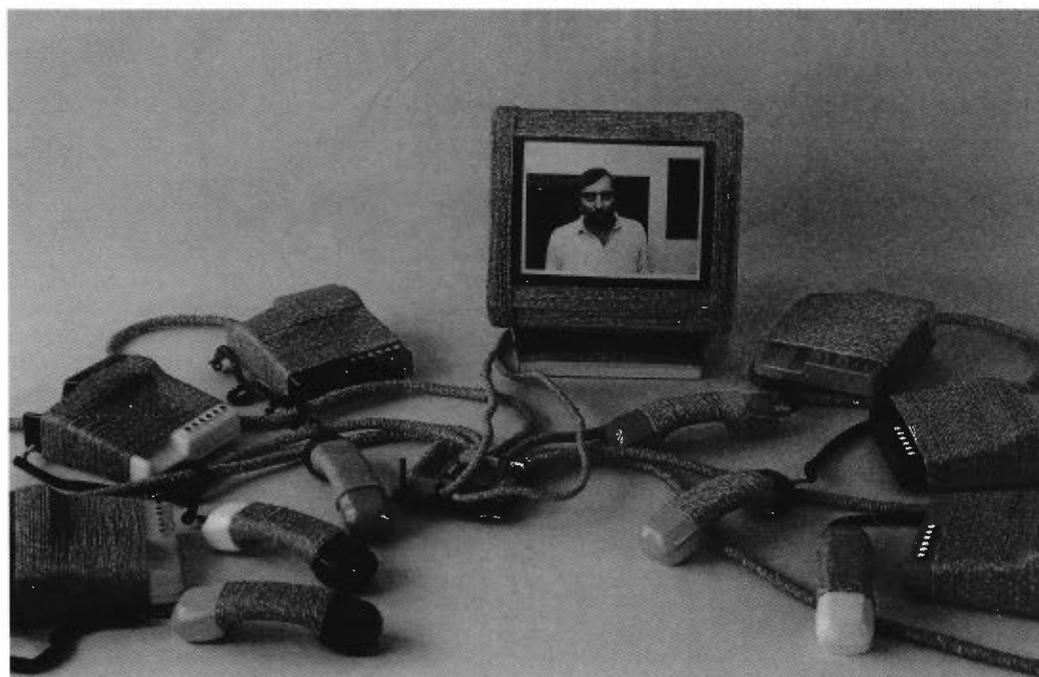
Nella pittura di Ingres non sono importanti le forme, ma il principio stesso che le pone in relazione tra loro: perché in quel rapporto si fa strada il sentimento del tempo e dello spazio, e l'emozione che traduce l'arte in evento. All'architetto neoclassico non interessa la casa, il palazzo o la cattedrale, 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'invidiano 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 di 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



Senza titolo, 1994

Call me (installazione n. 8 apparecchi telefonici e monitor), 1997

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. È, 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.

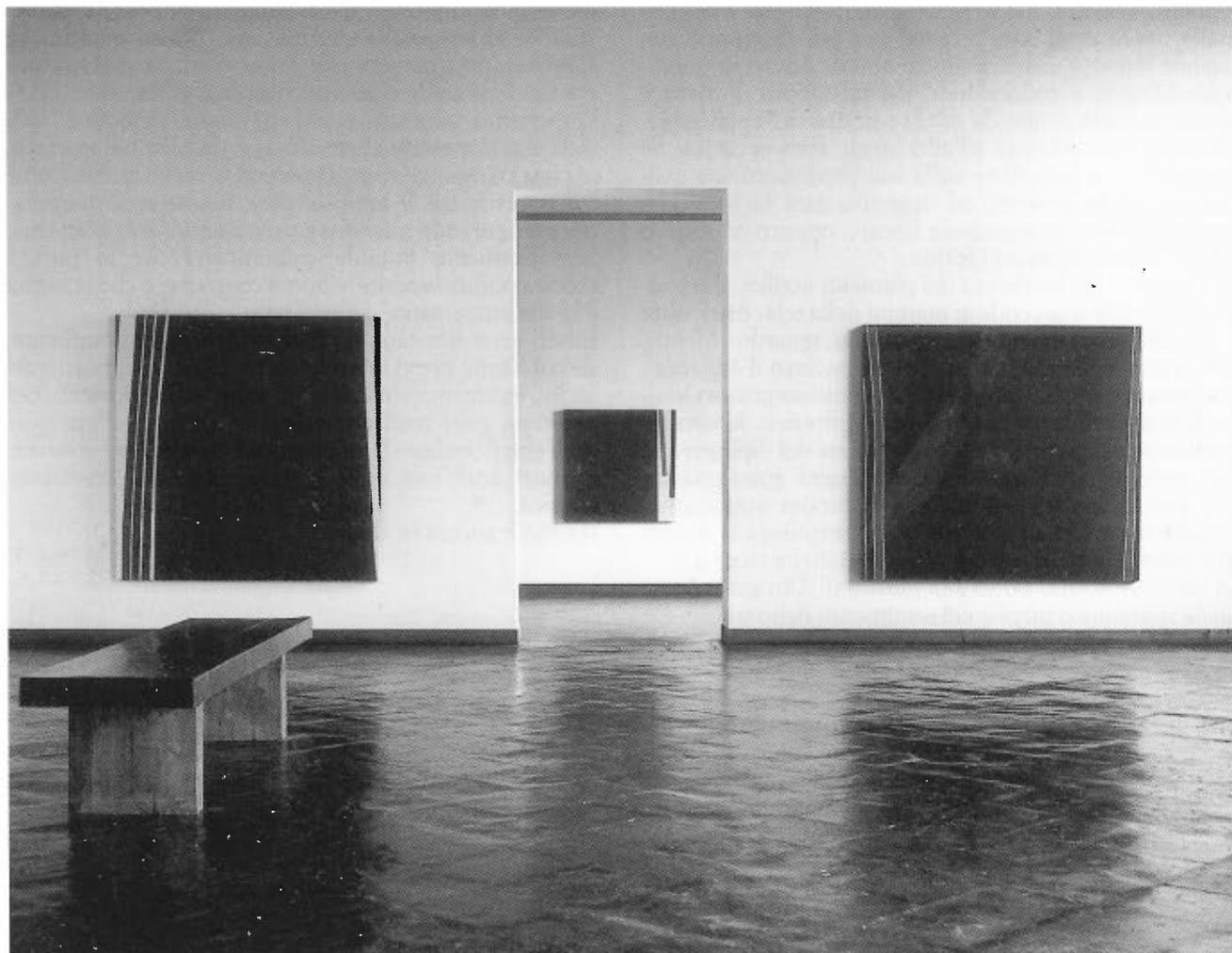
Olivieri detesta la vaghezza occasionale della luce e dello spazio di matrice ottocentesca. Tutto ciò appare ancor più evidente negli esiti degli anni novanta. Adesso lo spazio si rapprende nella sabbia di sudari dipinti con le terre auliche, allusive e simboliche che caratterizzano splendidamente queste 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 stru-

menti 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 dell'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.



Ferrara, palazzo dei Diamanti, mostra personale, 1981

Claudio Cerritelli

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 divenire¹.

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»².

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"»³.

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 com-

porta 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»⁴.

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»⁵.

Che Giorgio Olivieri ami azzardare qualche mossa impreveduta 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»⁶. 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 breccie 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



G. Cortenova, Verona, palazzo della Gran Guardia, inaugurazione mostra personale, 1982

Bologna, Artefiera, stand Cinquetti, 1984

diviene anche nastro impalpabile e passante, bolla d'aria e di luce»⁷.

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.

È 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'incurisione 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 argina-



Milano, Artra Studio, mostra personale, 1984

Roma, XI Quadriennale, 1986

re 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, sciami 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»⁸.

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»⁹.

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



Monaco di Baviera, Künstlerwerkstatt, 1986

luce gioca un ruolo fondamentale nel farsi carico delle diverse atmosfere legate alla terra, all'acqua, all'aria e al fuoco. È 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»¹⁰.

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.



Amarcord, 1996

Maigret, 1996

Coppi, 1997

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 cartongesso. 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 riprende 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 sconfinato 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»¹¹.

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



Sturmtruppen (*installazione*), 1997

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.

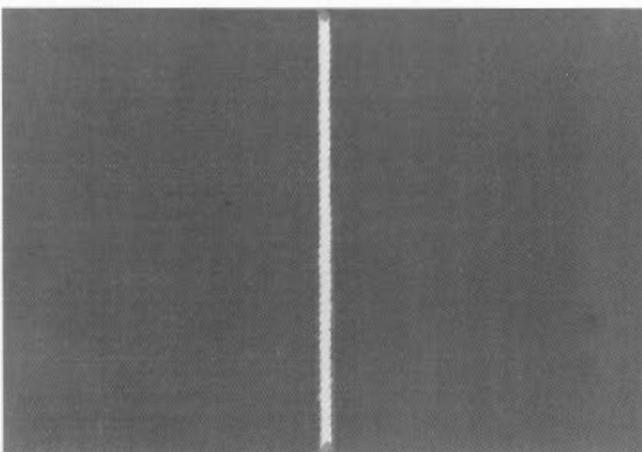
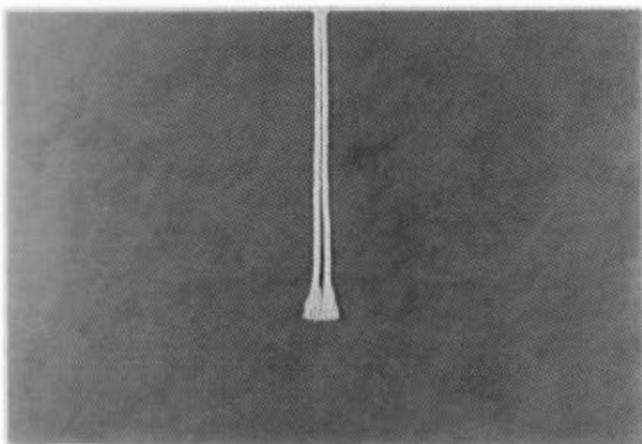
Come una Penelope che intreccia i fili del pensiero, Olivieri tesse le corde del suo originale linguaggio inglobando nel rito del gesto artigianale ogni pretesto buono per cambiare l'identità delle forme. Usa lo spago con precisione millimetrica per dare una diversa plasticità agli oggetti recuperati 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»¹².

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 del-



Senza titolo, 2003

Senza titolo, 2003

l'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.

⁷ G. Cortenova, nel catalogo della mostra *Olivieri*, galleria La Polena, Genova, 3 maggio - 3 giugno 1979.

⁸ A. Lui, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, Galleria d'arte contemporanea, Suzzara, 24 febbraio - 23 marzo 1985.

⁹ L. Meneghelli, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, Galleria d'arte contemporanea, Suzzara, 24 febbraio - 23 marzo 1985.

¹⁰ E. Mascelloni, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri. Opere 1987-1992*, Centro arte contemporanea, Rocca di Umbertide, 20 settembre - 18 ottobre 1992.

¹¹ G. Cortenova, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri. L'emozione della materia*, galleria La Giarina, Verona, 18 febbraio - 30 marzo 1995.

¹² G. Cortenova, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri. Les ficelles de la peinture*, galerie Porte Avion, Marsiglia, 5 novembre - 13 dicembre 1997.

¹ G. Ballo, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, sala d'Arte Benvenuto Tisi, palazzo dei Diamanti, Ferrara, 24 maggio - 21 giugno 1981.

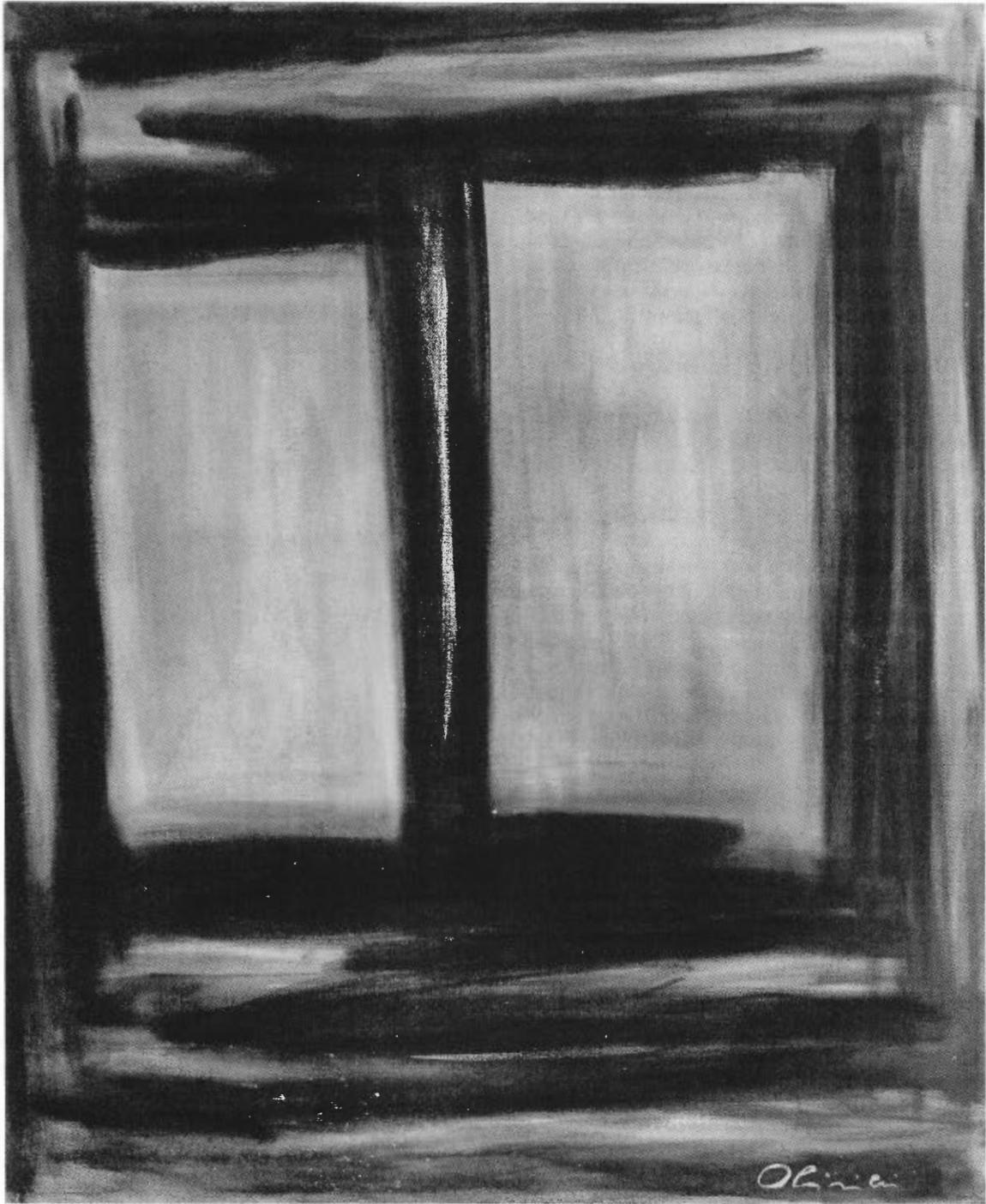
² L. Magagnato, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, galleria d'Arte Cortina, Verona, dicembre 1971 - gennaio 1972. A proposito di questi riferimenti alla pittura americana si segnala quanto indicato da Giorgio Cortenova per la pittura di Olivieri posteriore al 1975, vale a dire l'attenzione ad artisti come Rotkko e Morris Louis, cfr. G. Cortenova, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri. L'emozione della materia*, galleria Le Due Spine, Rovereto, 5-30 settembre 1998.

³ G. Marchiori, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, Studio La Città, Verona, 14 gennaio - 10 febbraio 1978.

⁴ R. Sanesi, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, galleria Cortina, Milano, 2-22 ottobre 1972.

⁵ A. Mozzambani, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, Studio La Città, Verona, 1-13 febbraio 1974.

⁶ M. Haggerty, nel catalogo della mostra *Giorgio Olivieri*, Studio La Città, Verona, 13 dicembre - 10 gennaio 1975.



Finestra, 1960
olio su tela

ANNI SETTANTA: LA CONSAPEVOLEZZA CRITICA DEGLI STRUMENTI LINGUISTICI DELLA PITTURA

Roberto Lambarelli

Giorgio Olivieri appartiene a quella schiera di artisti che, scegliendo di praticare il campo della pittura astratta, ha aderito all'idea di modernità. I suoi esordi risalgono all'inizio degli anni sessanta, un periodo in cui, almeno in Italia, ancora si vivevano gli echi – poi non così lontani – dell'infiammata *querelle* che aveva contrapposto ai difensori della pittura figurativa i sostenitori della pittura astratta. Un dibattito che a ricordarlo, al di là di tutte le polemiche, confermava la convinzione che percorrendo la strada dell'astrazione si arrivasse direttamente alla storia della modernità.

Una storia certo condivisa con l'altra linea di ricerca, quella che dall'oggetto arrivava al comportamento, che allora doveva apparire più tortuosa, abbarbicata com'era alla fenomenologia del quotidiano. Su quella strada, infatti, si agiva sul piano dello sconfinamento dall'opera verso l'azione estetica e l'evento sociale.

Erano gli anni, anche, del faticoso distacco dalla matrice informale, operato definitivamente nella direzione di una nuova immagine, abbagliata dalle sfolgoranti icone pop.

Il debutto di Giorgio Olivieri avviene proprio in questo scorcio di anni. Le sue prime opere avvertono il conflitto tra la tradizione concretista e quella figurazione nuova; cercano un ideale superamento nell'interazione dinamica incrociando forme segniche a forme concretiste, forme organiche a forme inorganiche. Un debutto avvenuto al bivio di una confluenza che ben presto gli impose una precisa scelta di campo. Due fattori possono averlo spinto a quella scelta: la sua pittura guardava, seppur con occhi nuovi, a quella tradizione dell'arte del xx secolo ancora tutta dentro la produzione dell'oggetto artistico, e il quadro era l'oggetto artistico per eccellenza. Poi, la contiguità della pop art al new dada, e, conseguentemente, alla linea oggettuale e comportamentale: Olivieri in modo deciso scelse il versante opposto, quello dell'astrazione.

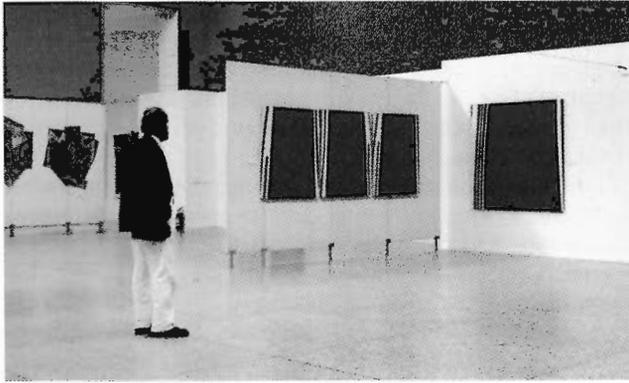
Sono convinto che con questo spirito Giorgio Cortenova progettò, e poi realizzò con Filiberto Menna, la mostra *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, cui partecipò anche Olivieri. La data 1990 sfiorava in realtà di due anni quella effettiva dell'esposizione, che voleva essere – come scrisse Cortenova e come interpretammo tutti – non l'indicazione di un termine storico, ma un segnale della ininterrotta vitalità della pittura astratta. La mostra fu una kermesse, registrò un processo storico ancora in atto, confermando la potenza vitale di quel linguaggio che si era modulato

nelle differenti linee di ricerca sviluppatesi a partire dalla seconda metà del Novecento. Ampia la presenza degli artisti invitati dai due curatori, varie le tendenze rappresentate, anche le più contrastanti, da quelle informali a quelle che avevano riscoperto i valori formali della geometria.

All'interno della mostra, a confronto con le altre opere, quelle di Giorgio Olivieri dimostrarono la sua ascendenza classica, maturata nel corso degli anni settanta. Classico nel senso di quella ricerca dell'armonia e dell'equilibrio, della sublimazione della materia e dell'aspirazione all'universale che discende dall'«assoluto» di Mondrian e dal «supremo» di Malevich. Ma Olivieri, così come tanti di coloro che erano impegnati nella ricerca pittorica degli anni settanta, in realtà andò oltre quelle posizioni. Se Mondrian ricercava il grado zero della pittura, rappresentato dal piano della tela, e lo raggiungeva attraverso il delicato equilibrio tra le stesure dei colori più chiari emergenti e quelle dei colori più scuri rientranti, Olivieri lo cercava nel rapporto tra lo spazio centrale della tela e quello che circondava la stessa superficie pittorica. Se Malevich ricercava lo stadio ultimo e assoluto oltre il quale la pittura non poteva andare, Olivieri, stabilendone le regole, reiterava il risultato, opponendo alla qualità dell'assoluto, dell'unico, la qualità moltiplicata. Forse quella stessa che Argan aveva attribuito a Mondrian in un famoso saggio del 1956 scrivendo: «la pittura di Mondrian, benché tenda a ridursi alla gamma dei colori complementari, è una pittura essenzialmente quantitativa». Intendendo con questo che la sua ricerca si basava sì sulle variazioni tonali, ma anche sulle quantità di superficie di colore, ed era dalla loro comparazione che si produceva un nuovo valore unitario, non più modificabile e, dunque, puramente qualitativo. Insomma, dalla quantità di colore e di variazioni tonali alla qualità dell'opera.

Ma se il punto di partenza della generazione più giovane, quella alla quale appartiene Olivieri (classe 1937), era rappresentato da tali precedenti, come poteva essa rinvigorirsi e distinguersi nel senso della contemporaneità? Dove andare a ricercare quegli elementi che permettessero di esprimersi in modo più ampio e di sfuggire al rischio di un epigonismo della gloriosa, prima, stagione astratta?

Licisco Magagnato, già alla fine del 1971, presentando Olivieri in una mostra nella sede veronese della galleria Cortina, sottolineava come l'artista parlasse volentieri delle sue opere soffermandosi sull'aspetto tecnico,



Milano, Palazzo della Permanente, Astratta, 1988

Vicenza, Galleria Albanese, inaugurazione mostra personale, 1991

indugiando sul carattere dei materiali e sulle loro possibilità espressive. È sicuramente la prima avisaglia di quell'ampliamento della ricerca che di lì a poco coinvolgerà un'intera generazione. Magagnato era un fine intellettuale, con un alto spessore storico, ma era il critico d'arte di un altro tempo. E così quel discorso sui materiali che era proprio della generazione precedente – quella dei Burri per intenderci – risultava riduttivo per chi voleva riflettere più ampiamente sui mezzi della pittura più che sui suoi materiali, sui colori più che sui segni, sul linguaggio stesso. Ma Magagnato era anche un osservatore attento e sensibile e infatti si accorse che la pittura di Olivieri, fatta di campiture elementari che rispondevano «compiutamente all'esigenza propria della poetica del colore», era più che mai attenta al colore: colore astratto, colore in sospensione, colore senza corpo.

Per Olivieri fu l'inizio di un lungo percorso all'interno degli anni settanta, anni in cui si andò progressivamente prendendo nuova coscienza della realtà, attraverso esperienze, spesso anche traumatiche, compiute alla ricerca del come e del perché.

Proprio alla metà di quel decennio, Michael Haggerty, presentando una mostra allo Studio La Città, scriveva come dalla fine del 1972 Olivieri andasse attraversando un periodo di meditata revisione. Oltre all'interesse per il colore, egli introdusse infatti una nuova attenzione per la tela in sé. Naturalmente altri artisti stavano affrontando la medesima questione, e le risposte furono, come sempre, diverse, personali. Ci fu chi svincolò la tela dalla strettoia del telaio per appenderla libera al muro, chi la drappeggiò... Olivieri, al contrario, ne evidenziò maggiormente la tensione, tirandola sul telaio a effetto tamburo, e al contempo stemperò il colore, ne esaltò l'astrazione, ne alleggerì definitivamente la consistenza.

Sono gli anni in cui si andava delineando una nuova scena pittorica. Giorgio Cortenova, in un saggio recente, *Dal naufragio... e ritorno. L'arte negli anni delle ideologie* (Milano 2002), dedica un capitolo a quella nuova situazione. Ne individua i presupposti e gli obiettivi a partire dai titoli di alcune mostre realizzate proprio all'inizio degli anni settanta. «Io non rappresento nulla io dipingo», «dipingere la pittura», ma anche «pittura-pittura» erano le affermazioni dal sapore fortemente tautologico che cercavano di riposizionare la pittura rispetto al sopravvento dell'altra linea modernista. Ne traccia un profilo dialetticamente conturbante, sottolineando la

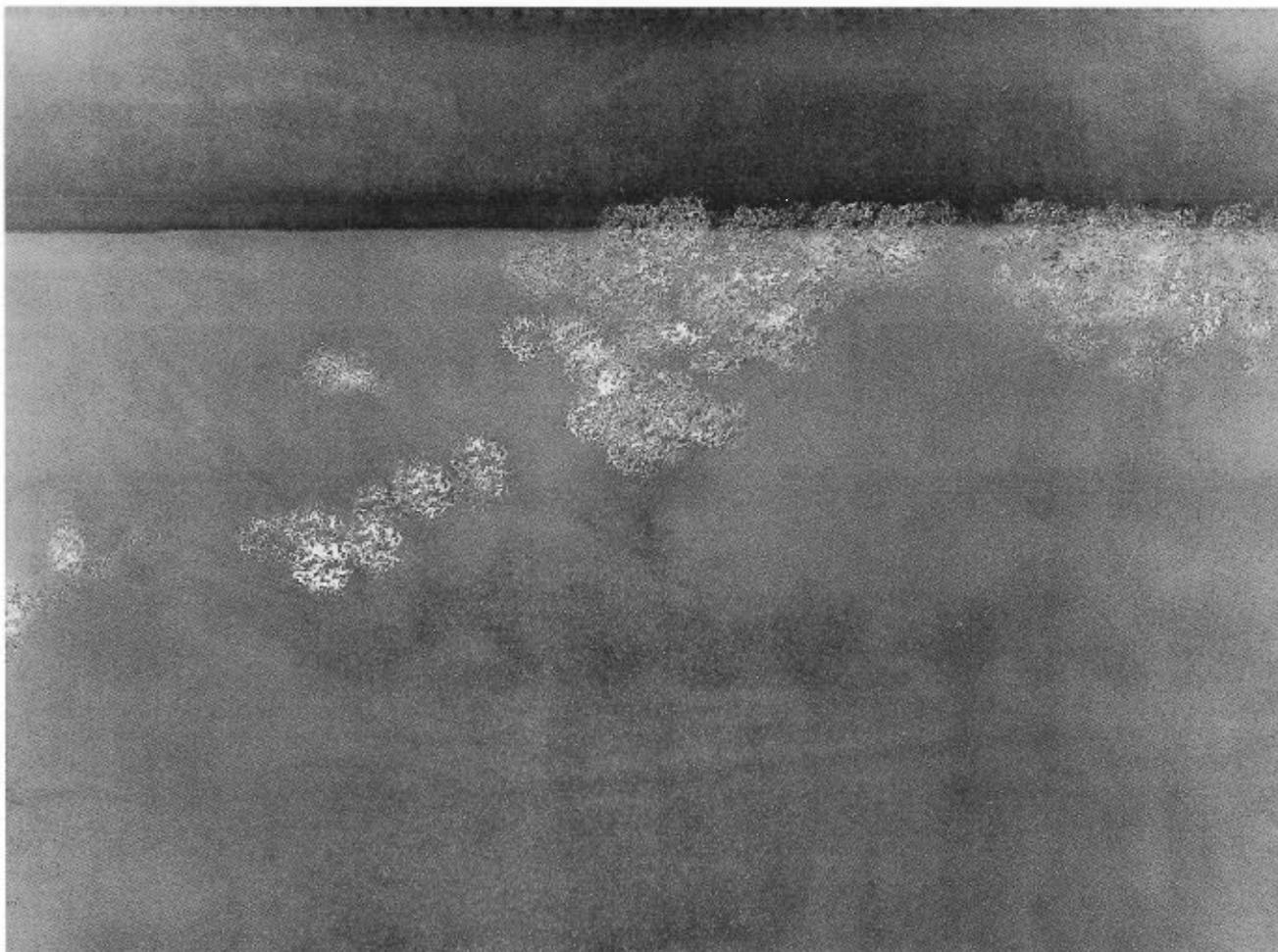
duplicità del significato di quelle proposizioni. Da una parte, infatti, quelle affermazioni potevano sembrare fin troppo ingenuie, ma «poiché una tale ingenuità – afferma Cortenova – non può essere che apparente, se ne deduce che l'enfasi degli enunciati corrisponde ad una duplicazione volontaria e armata». Dipingere senza voler rappresentare alcunché, d'altronde, non era certo nuovo alla tradizione modernista. «Dipingere la pittura è come uccidere un uomo morto o come sparare al vento o – e questa è altra cosa davvero – come sparare nel mucchio». In realtà, dunque, si poneva ben altra urgenza: quella di caricare di significato ideologico il fare che presiede all'atto stesso del dipingere. «Non si sottolinea un gesto – continua Cortenova – se ad esso non si desidera assegnare un ruolo che sia *altro* rispetto alla continuità di una tradizione o alla quotidiana gratuità del contesto».

Anche Menna, nell'occasione prima ricordata, evidenziava come la nuova pittura si collocasse in un rapporto di continuità-discontinuità con le correnti pittoriche degli anni precedenti. Continuità con le esperienze degli inizi degli anni sessanta (che avevano operato già una forte riduzione linguistica, dialettizzando con la superficie del quadro tra concavo e convesso, tra introflesso ed estroflesso), con i maestri storici, con gli artisti nord americani del secondo dopoguerra, ossia con coloro i quali avevano posto all'ordine del giorno la verifica del linguaggio dell'arte. Ma anche discontinuità con quelle stesse situazioni, perché la nuova pittura si poneva come tensione al limite, rimettendo in questione la definizione stessa del quadro a partire dai dati primari della cornice, della superficie-supporto e del colore come stesura monocroma pura, o – stabilendo una sorta di casistica generale – ricercando il rapporto tra quadro e ambiente secondo un processo di frammentazione e disseminazione, o ancora riducendo l'intervento al segno minimale della traccia o dell'impronta.

Giorgio Olivieri non si può storicamente sottrarre a questa congerie interpretativa. Non mi risultano sue dichiarazioni specifiche in proposito, se non la ferma presa di posizione attuata attraverso la ricerca pittorica. Negli ultimi anni settanta il suo lavoro è sottoposto a letture diversificate e talvolta addirittura contrastanti. Nel 1977 Giuseppe Marchiori, presentando la mostra allo Studio La Città inauguratasi l'anno successivo, parlava di geometria, di ricerca di ordine e armonia, di corrispondenze tra spazi e tonalità. Poi, a proposito dell'intervento grafico sul risvolto della tela fissata al telaio,

caratteristico in molte opere di Olivieri di quel periodo, affermava: «si può, forse, dare a questa soluzione prospettica un significato che, per la sua originalità, la allontana dalle concezioni puriste della nuova pittura». Due anni dopo, nel 1979, Giorgio Cortenova, presentando la mostra alla galleria La Polena di Genova, a proposito di quegli stessi risvolti che segnalano i bordi della tela, scriverà: «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».

Insomma, bisognava fare i conti con quella complessità concettuale che si era manifestata fin dall'inizio di quel contrastato decennio. Non si poteva più tornare indietro dalla consapevolezza critica nell'uso degli strumenti linguistici. Non si poteva più fare pittura senza fare contestualmente l'analisi di che cosa fosse la pittura, lo aveva affermato Argan nella fragranza di quel frangente storico, introducendo nel 1976 la mostra *I colori della pittura*: «questa analisi non si può non fare se non dipingendo, anzi dipingendo quella pittura».



Giardini di Poseidon, 1983

Claudio Spadoni

Nel giugno del 1988, Marcello Venturoli, singolare «viaggiatore in arte», scrittore e critico *sui generis*, segnalava «due personaggi dell'avanguardia italiana "giovane"» che rispondevano al nome di Guido Strazza e Giorgio Olivieri. E precisava come non a caso avesse scelto l'aggettivo «giovane», poiché «l'avanguardia è ormai piuttosto anziana». Osservazione arguta e magari anche non priva di una voluta ambiguità dal momento che, a quella data, di tutto si sarebbe potuto parlare tranne che di avanguardia, faccenda ormai d'altri tempi. Ecco, palesemente *démodée*. Aggiungeva subito dopo Venturoli, che «Giorgio Olivieri, da quel drastico spazialista che fu ieri, oggi è passato a "raccontare" singolari mitologie, *Citara, Afrodite*, dove personaggi e viaggi sono impliciti, quello che conta è la stupefacente "massa" lavorata dal mare». S'intende bene come il «raccontare» di Olivieri fosse appunto implicito, interno, per così dire, a un discorso pittorico, sia pure aperto anche a una forma narrativa plausibile che, sbrigativamente, si potrebbe definire astratta. Infatti basta scorrere la sequenza dei dipinti, quelli precedenti e quelli successivi, per accertare come risultino invariabilmente «senza titolo», quasi a non voler offrire indizi di sorta sulle valenze simboliche o aneddotiche delle opere. Ma Venturoli parlava di avanguardia, e di avanguardia giovane, in una stagione dell'arte che aveva spento anche gli ultimi attardati fuocherelli di una modernità che già da tempo si era accollata il suo bravo prefisso: «post», in questo caso. Che era quanto restava dei più scoppiettanti fuochi d'artificio di inizio decennio, mentre sembrava acclarato il recupero «freddo» di modelli geometrici e quant'altro. Ben poco – si ripete – che avesse a che fare con un'avanguardia in senso proprio, e neppure con qualcosa che potesse assomigliarle. S'intende che il lavoro di Olivieri aveva poco in comune con certe ritornanti proposte di «monocromi», una soluzione frequentata, a quei tempi, soprattutto da artisti statunitensi, e proprio per questo ritenuta autorevole; né poteva essere inglobata in quella vasta congerie di uscite figurative per le quali termini come contaminazioni, ibridismi, meticciamenti, erano ormai all'ordine del giorno. Possibile che, a interpretarne un'intenzione un po' provocatoria, Venturoli volesse insinuare come un barlume di avanguardia si potesse cogliere solo in quanto vi fosse di sostanzialmente estraneo all'attualità corrente?

In ogni caso, pochi dubbi sul fatto che Olivieri nella sua linea d'astrazione – sempre per dirla in termini convenzionali – se da un lato si ritrova su una lunghezza d'on-

da di ampio raggio internazionale, dall'altro non abbia mai contratto debiti – che alla lunga potrebbero risultare imbarazzanti – con i vari fenomeni che, volta a volta, hanno tenuto la scena artistica con più clamore. E d'altra parte, fin dalle prime uscite ufficiali di quarant'anni fa alcuni osservatori autorevoli – valga per tutti il nome di Lara Vinca Masini – avevano segnalato proprio questa apertura nel lavoro giovanile dell'artista. Poche stagioni dopo, Licisco Magagnato poteva cogliere in quella sua pittura alcuni caratteri fondamentali che nel corso del tempo si sarebbero confermati pur attraverso calibrate trasformazioni e ulteriori, consequenziali sviluppi. Lo studioso scriveva di una «pittura che [...] sembra colore in sospensione, colore astratto da ogni corposità che non sia la sua essenza cromatica stessa [...], un colore non più mimetico, cioè allusivo ad altro, né fisicamente pesante come quello dell'informale, ma concepito nella sua assolutezza, quasi idea del colore in sé; questa poetica è quella che – maturata pienamente negli anni sessanta – 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». Citazione panofskyana a parte, venivano poi evocati alcuni grandi nomi del panorama artistico internazionale: da Rothko ad Albers, da Vasarely a Ives Klein, e ancora Morris Louis, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland. Magari anche troppi, e troppo diversi per poter focalizzare meglio il lavoro di Olivieri giusto all'avvio degli anni settanta; da intendersi piuttosto come coordinate generali, o in altri termini come i confini entro i quali l'artista veronese stava orientando la sua rotta. E se questa rotta appariva bene in sintonia con quella «linea analitica» che Filiberto Menna avrebbe lucidamente definito individuandone ragioni e precedenti storici (ma anche i limiti, in un capitolo conclusivo da leggere come avvertimento, allora quasi totalmente ignorato da interpreti troppo sbrigativi, critici o artisti che fossero), va comunque ricordato che la pittura di Olivieri ha sempre evitato le secche di un'operazione essenzialmente concettuale. Dove quindi il luogo della pittura, la pratica stessa del dipingere risultassero poco più che l'estensione visiva di un enunciato o il pretesto per un assunto squisitamente teorico.

Proprio di «luogo» parlava anche Giorgio Cortenova, che più d'ogni altro ha seguito il percorso di Olivieri a partire almeno dagli ultimi anni settanta. Sottolineava,



Giardini di Poseidon, 1983

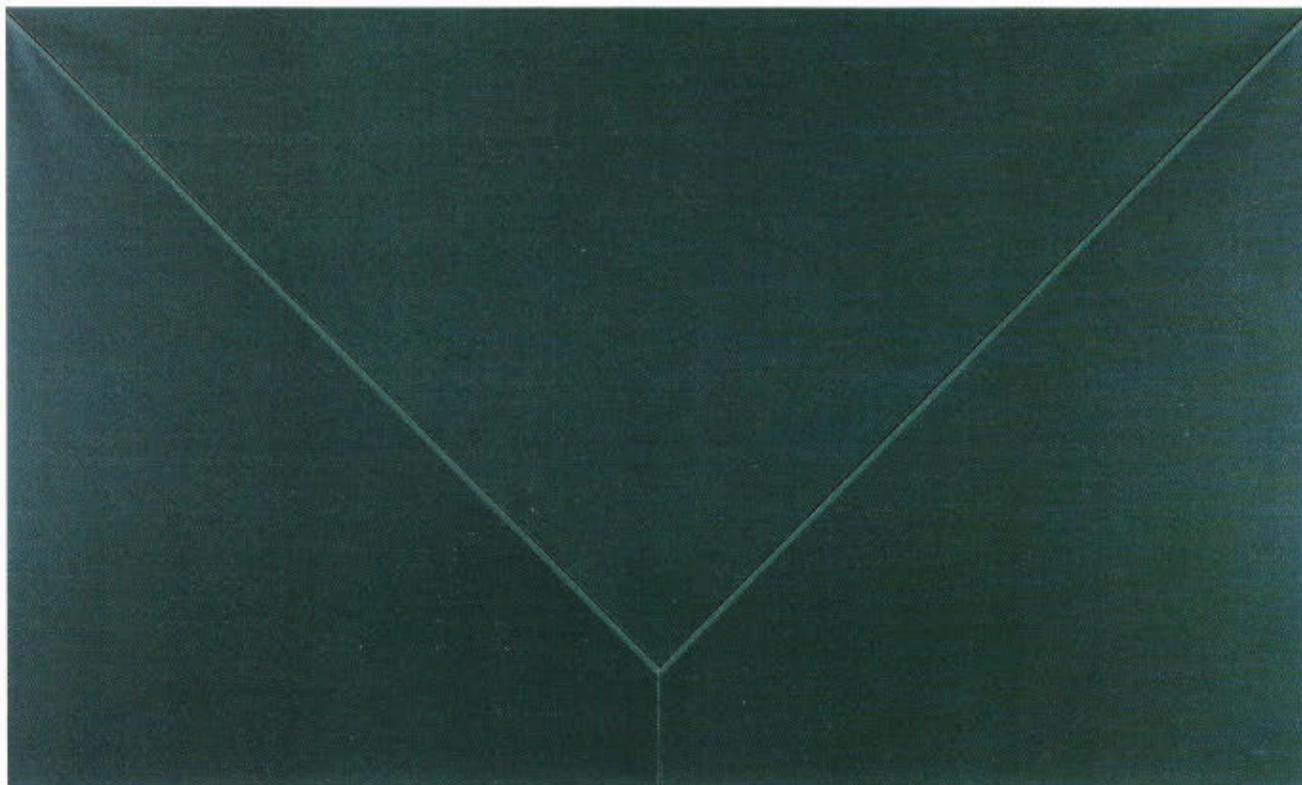
già da allora, come la pittura fosse appunto «il luogo in cui non si rappresenta la realtà, ma in cui un evento “si presenta” nei suoi sviluppi organici». Luogo di «apparizione ed epifania della pittura, che certo non rimane soltanto momento della prassi ma che diviene anche nastro impalpabile e passante, bolla d'aria e di luce». Ed è senz'altro vero che in quella stagione Olivieri era intento a operare verifiche e interessato, come s'usava dire, a una approfondita riflessione sul fenomeno della pittura. Anzi, più precisamente, sulla pittura come «fenomeno», nel senso etimologico del termine, e cioè sul suo manifestarsi, e sul suo carattere di «apparizione», come sottolineava ancora Cortenova. L'artista, quindi, non si era affatto adeguato a quella diffusa tendenza di «anestetizzazione» dell'opera che rappresentava la vulgata dei troppi affiliati di una linea analitica male intesa, di pronto e facile uso. Certo, anche per Olivieri il processo mentale-operativo puntava sulla depurazione di ogni accessorio, di ogni esplicitazione narrativa, di ogni concessione a una referenzialità esplicita o anche solo suggerita. Carattere dominante il rigore, l'asciutta definizione cromatica, anche se non portata all'assolutezza – freddamente filosofica, o in odore quasi di misticismo, o viceversa negatrice d'ogni valenza simbolica, importa poco – del monocromo. Ma, con Giulio Carlo Argan, si sarebbe potuto sostenere come allora non fosse più concepibile «fare pittura senza fare contestualmente l'analisi di che cosa è la pittura, e questa analisi non si può fare se non dipingendo quella pittura». Eppure restava il quadro, come sottolineava Guido Ballo; restava la sua non neutra misura spaziale, e la qualità del colore, e ancora, il senso profondo della continuità storica di una superficie dipinta. Che non equivaleva semplicemente alla versione pragmatica, materialmente accertabile, di un enunciato critico, giustificata in tal senso a fronte di tutti i pronunciamenti di «tempo scaduto» per una pratica liquidata senza mezzi termini come obsoleta. Si trattava di sciogliere il nodo della divaricazione effettiva fra la riflessione sull'arte tradotta in opera dalla «pittura-pittura» e la posizione prettamente teorica dell'arte concettuale. Restava pur sempre, per Olivieri, la questione del colore e del rapporto spazio-colore: in modi e soluzioni diverse essi tornavano a riproporsi come requisiti che non era scontato ritenere estranei a quelle ascendenze venete tali forse da produrre ancora qualche effetto nonostante i tempi davvero ingrati per chiamare in causa una plausibile ragione di geografia della cultura visiva. Anche in questi ter-

mini, vale a dire sul rapporto fra peculiari eredità storiche e internazionalismo diffuso, si potrebbe parlare di un esercizio di riflessione sulla pittura che dilata e anzi arricchisce di ulteriori implicazioni la base analitica del lavoro di Olivieri. Quanto basta, comunque, a rimarcare la differenza rispetto, per esempio, a certe figure prime della pittura non oggettiva americana più rigorosa, ma anche all'omologo versante europeo, per buona parte più motivato da ragioni ideologiche. Olivieri, per dirla in breve, non avrebbe potuto sottoscrivere la famosa dichiarazione firmata nel 1967 a Parigi da Buren, Mosset, Parmentier e Toroni, dove si definivano per sommi capi a titolo esemplificativo le proprietà diverse della pittura, con la conclusione provocatoriamente perentoria: «Noi non siamo pittori». Allo stesso modo sarebbe azzardato pensare a una incondizionata adesione dell'artista veronese all'asserzione di assoluta «neutralità», in altri termini di asetticità delle opere pittoriche, e dunque della loro totale «assenza di lirismo e di profondità espressive», pubblicata da parte del gruppo Support-Surfaces poco prima del 1970.

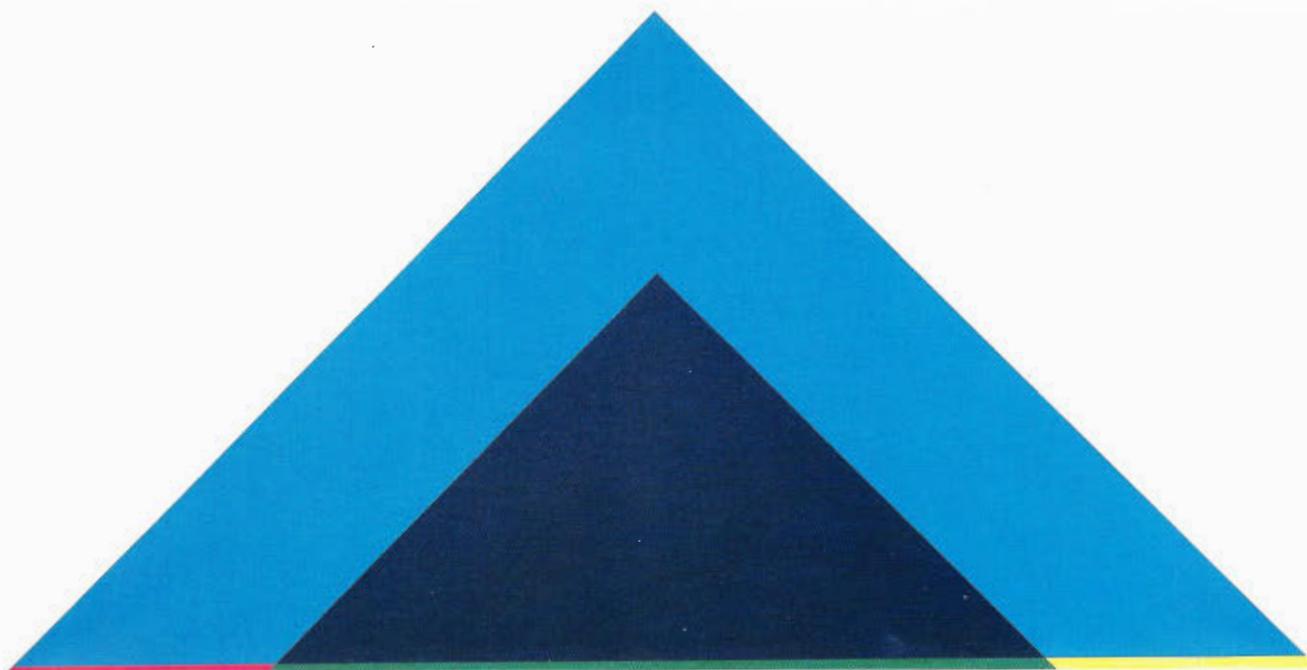
Tra la schiera degli artisti italiani che ha marcato la sua presenza in un panorama di diversificate posizioni di pittura-pittura, va ribadito che Olivieri si è rivelato più di altri propenso a non chiudere a valori emotivi, e anzi a coltivarli, anche se entro un registro di notevole rigore. Valori da filtrare e da rendere come organici alle stesse qualità cromatiche, a quell'ininterrotto riformulare rapporti fra colore e definizione spaziale, larghe superfici, magari di apparente monocromia, ed elementi che quelle superfici segnano, attraversano, sezionano, ridefiniscono. Come in una continua verifica condotta pur sempre all'interno di un principio operativo sostanzialmente razionalista, vale a dire legato a un pensiero progettuale. E questo per saggiarne la permeabilità al flusso emotivo, insomma l'apertura a variazioni pittoriche che ne suggeriscano un'equivalenza in termini di spessori o rarefazioni di materia, di partiture cromatiche, di ritmi e gesti pittorici, di trasparenze e opacità, di accordi e scansioni. Certo, tutto resta entro un ordito che non rinnega una storia personale di indubbia coerenza ormai lunga, e forse più che mai oggi torna a confermare della distanza che Olivieri ha mantenuto consapevolmente rispetto all'eterogenea marea di linguaggi artistici omologati in questi ultimi decenni. E si tratta di passaggi, di scarti sempre misurati, in un variare continuo di soluzioni, quasi a sondare la gamma di possibilità che ancor oggi la pittura può offrire anche senza pre-

starsi a contaminazioni, come suol dirsi, a prestiti che ne mettano sempre più a rischio l'identità. In fondo la scommessa di Olivieri, l'azzardo consapevolmente affrontato, sta proprio in questa sua inossidabile determinazione a intendere la pittura come campo inesauribile di scandagli, di ulteriori determinazioni formali come di corrispondenze emotive. Che da tempo trapassano con maggiore evidenza pur nei limiti persistenti di una «ragione» progettuale e il rigore dell'impaginazione. Basti pensare anche a certi cicli degli anni novanta, dove la stesura del colore s'era fatta mossa, pulsante, o quasi aerea; e agli «impasti» materici successivi, partiture o anche lacerti di una fisicità più corposa e tangibile e tuttavia sempre ricondotta a un inequivocabile registro pittorico. Fino agli esiti recenti, dove la questione della superficie sensibile e del rapporto spazio-colore trova soluzioni diverse, che poi si ripropongono ancora come una riflessione sulla realtà della pittura. Che ora più che mai poggia sulla consapevolezza delle sue seduzioni, del suo costituirsi anche come luogo di persistenze e di memorie, e insieme di associazioni e di corrispondenze di sempre rinnovata attualità.

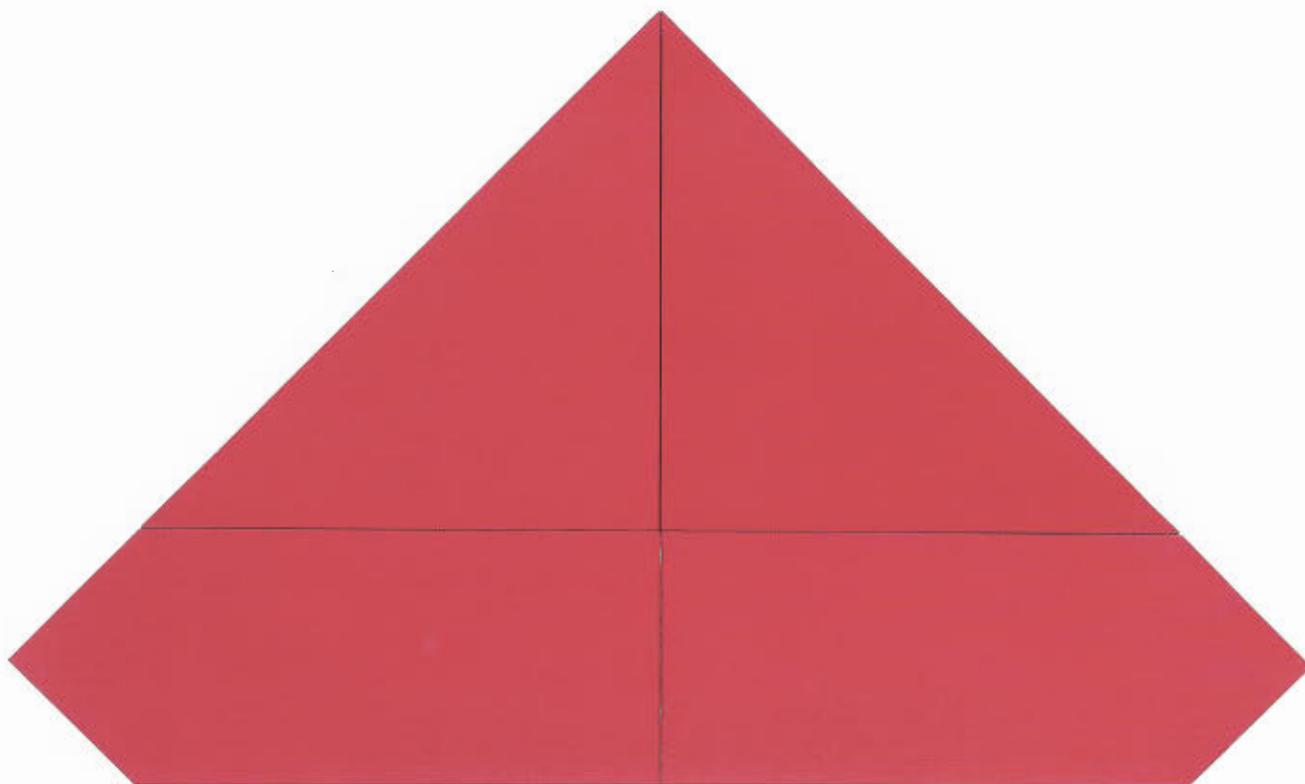
CATALOGO
DELLE OPERE



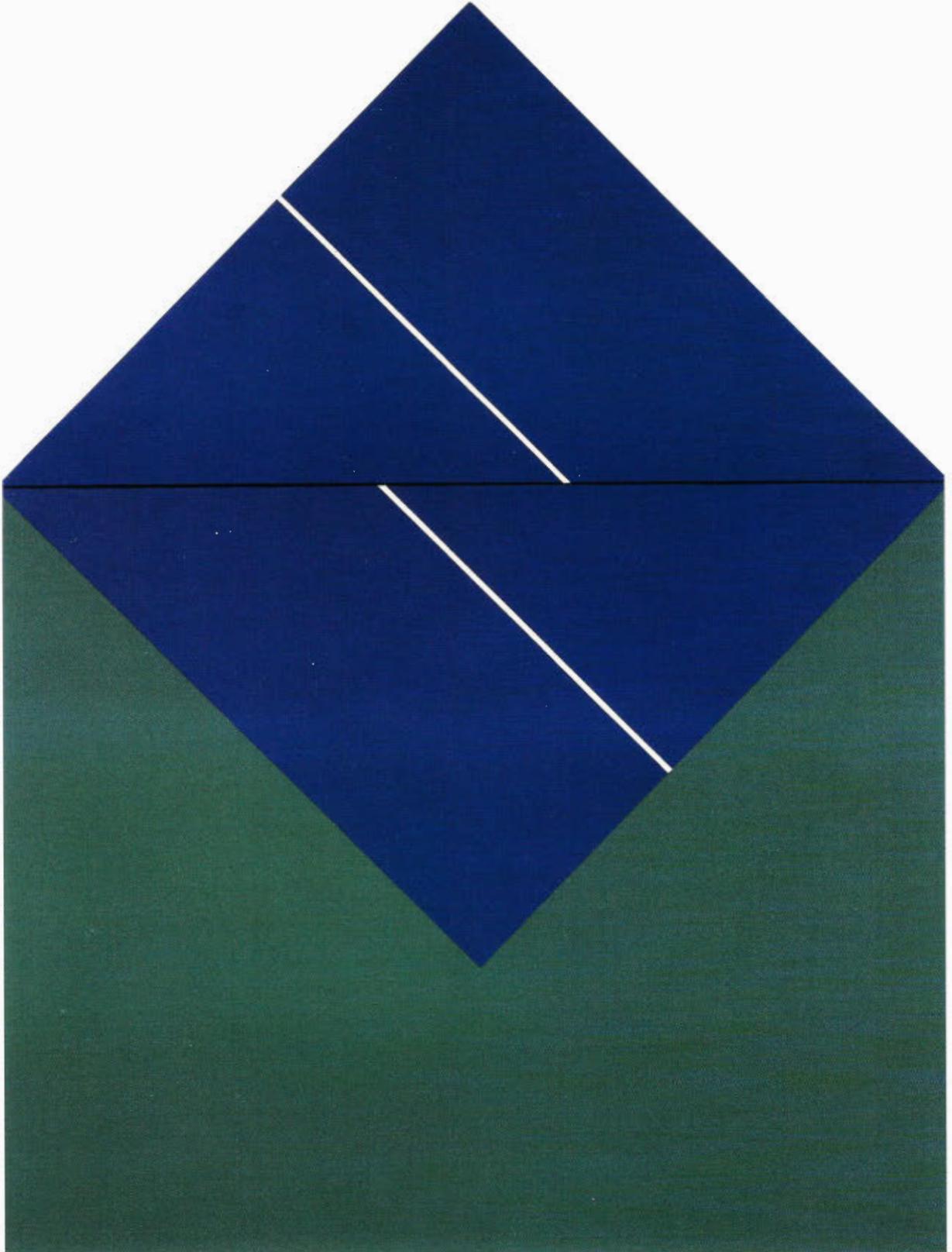
I.
Senza titolo, 1970
acrilico su tela sagomata, cm 120 × 200

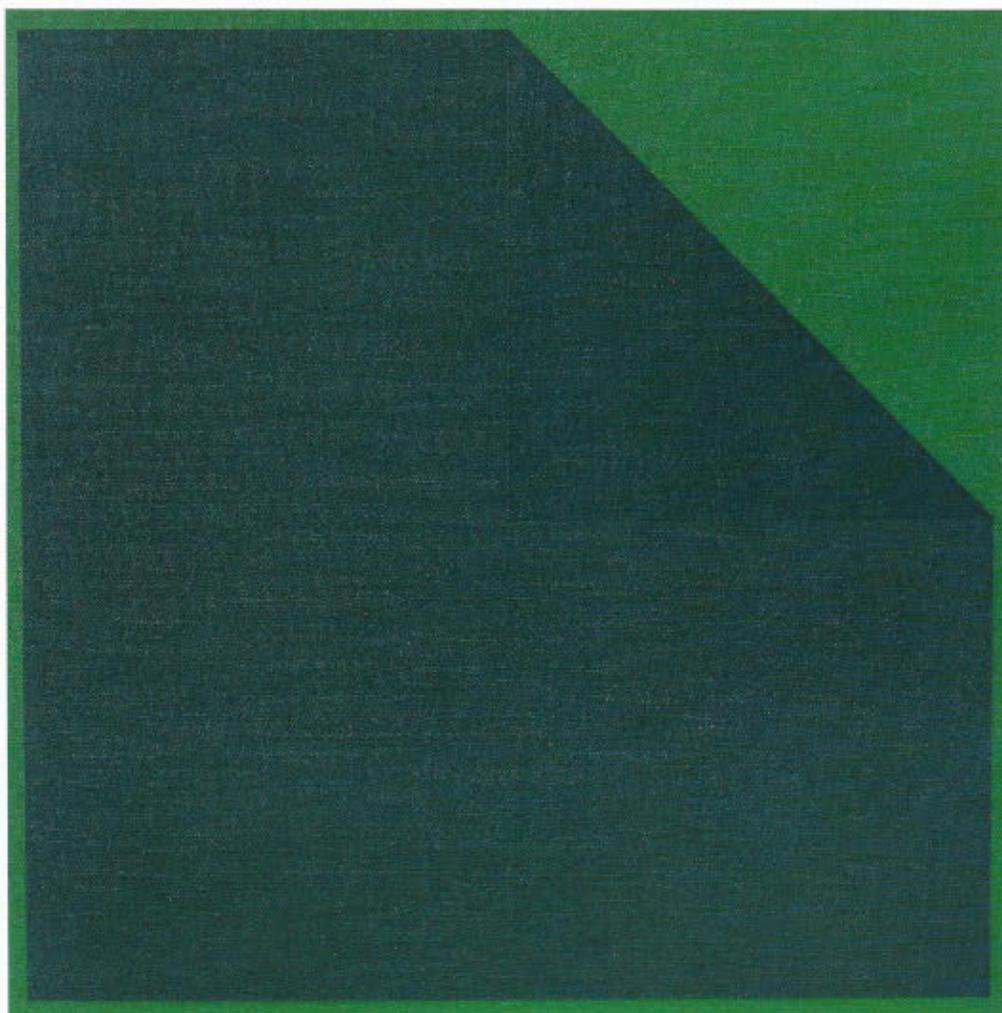


2.
Senza titolo, 1971
acrilico su tela sagomata, cm 120 × 200



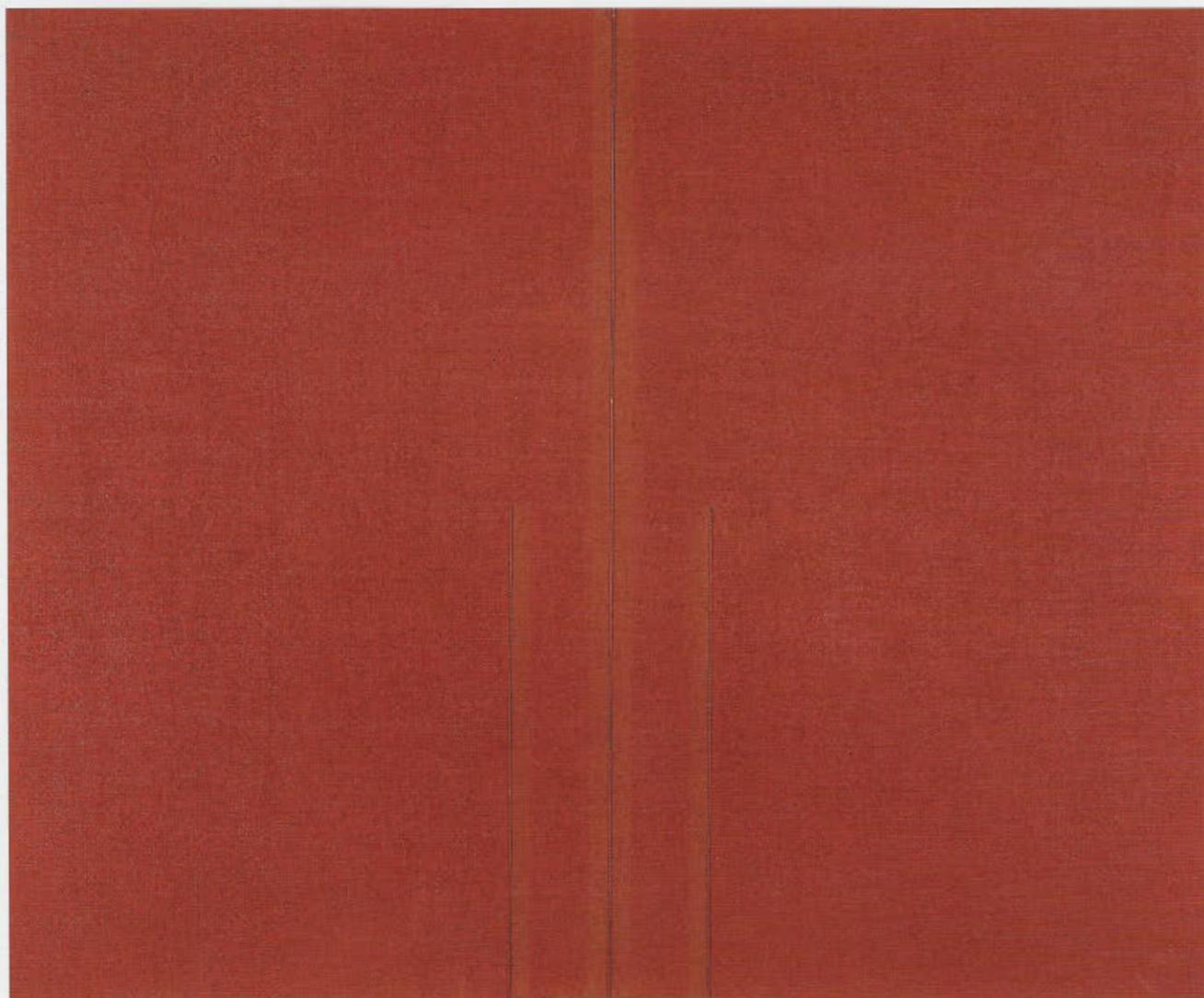
3.
Senza titolo, 1973
acrilico su tela sagomata, cm 120 × 200



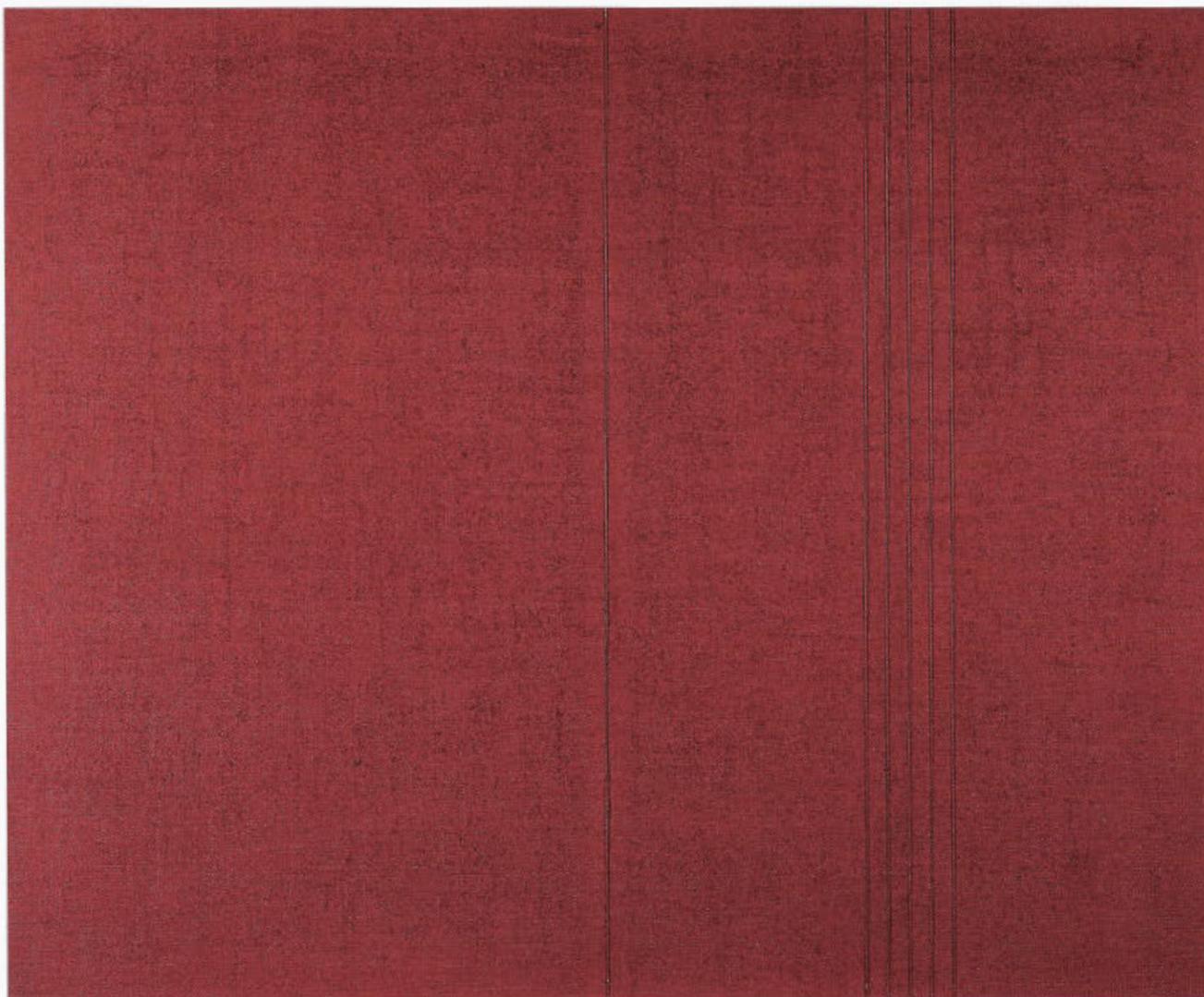


4.
Icona, 1972
acrilico su tela, cm 130 × 100

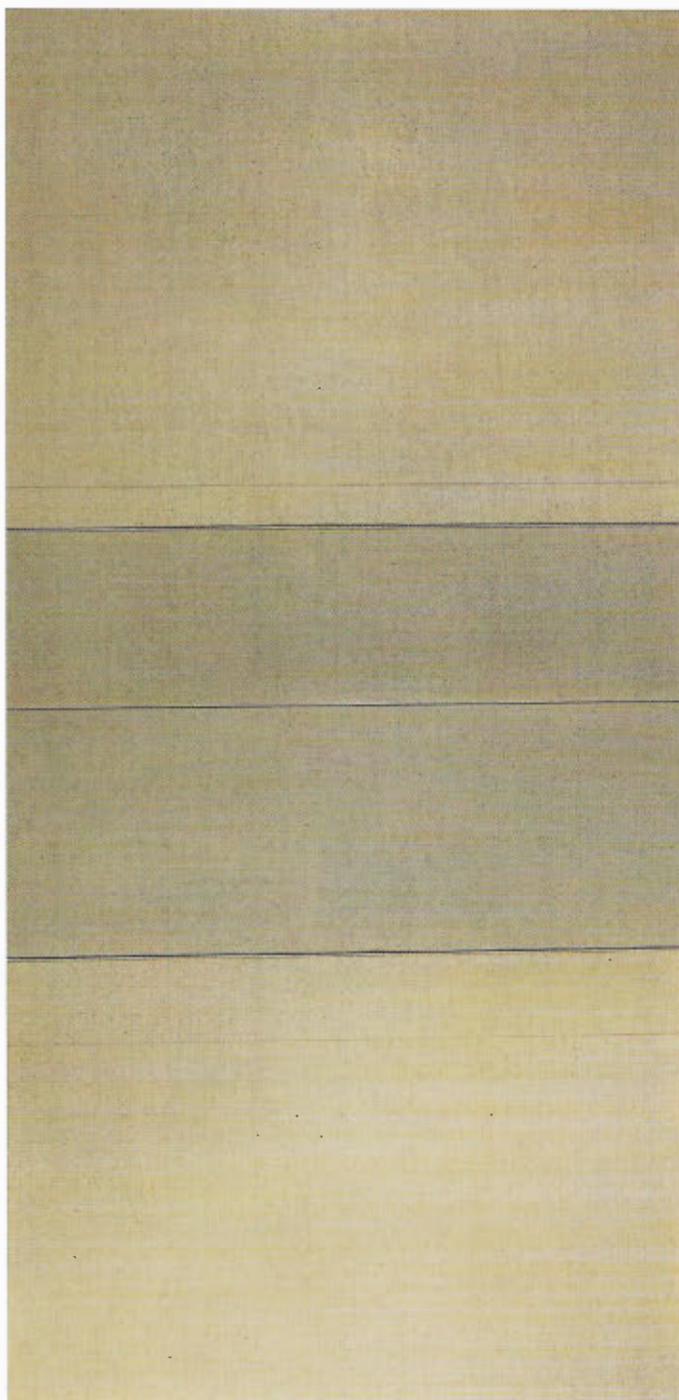
5.
Senza titolo, 1972
acrilico su tela, cm 50 × 50



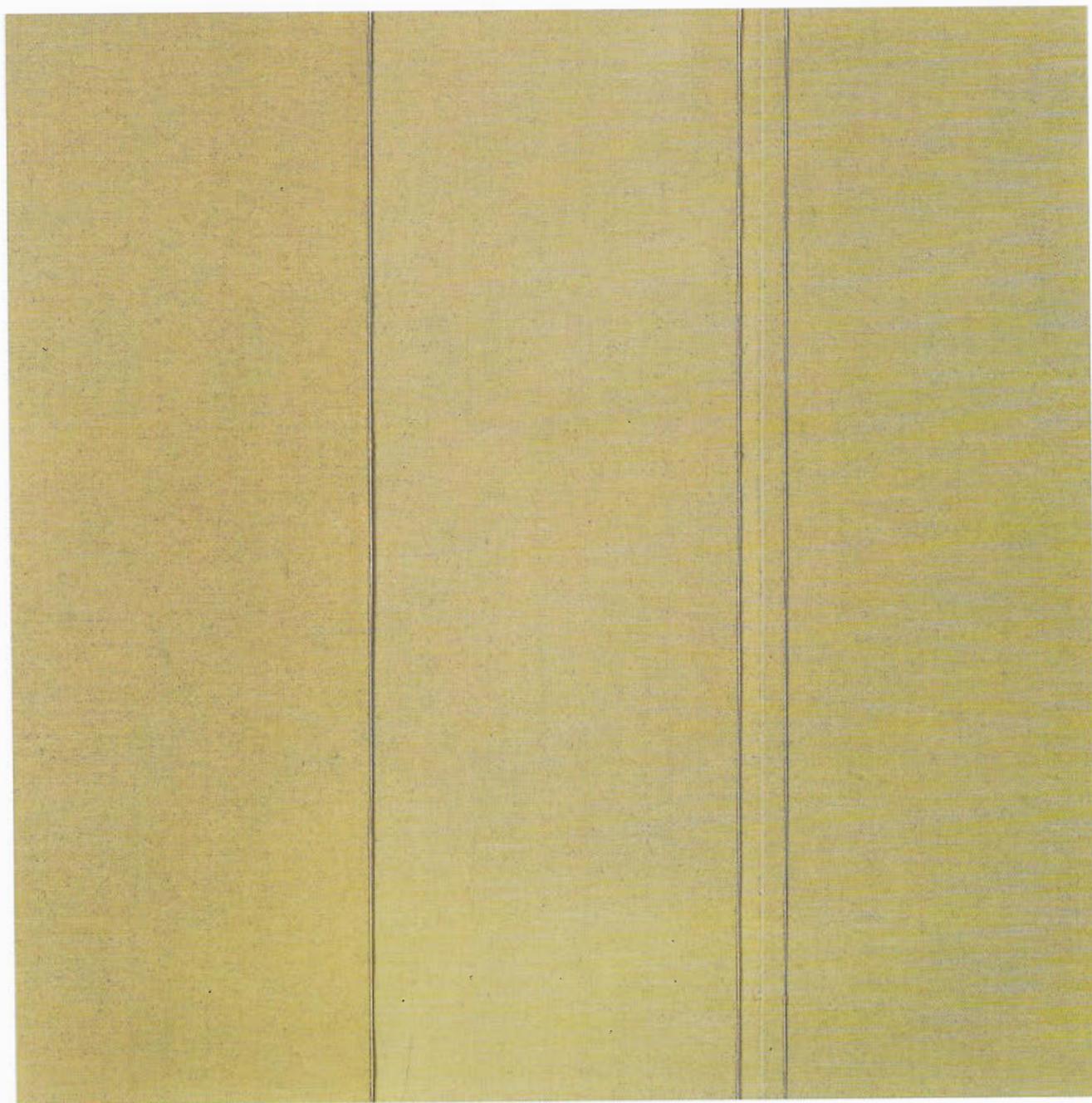
6.
Tre, 1973
smalti su tela con spago, cm 100 × 120



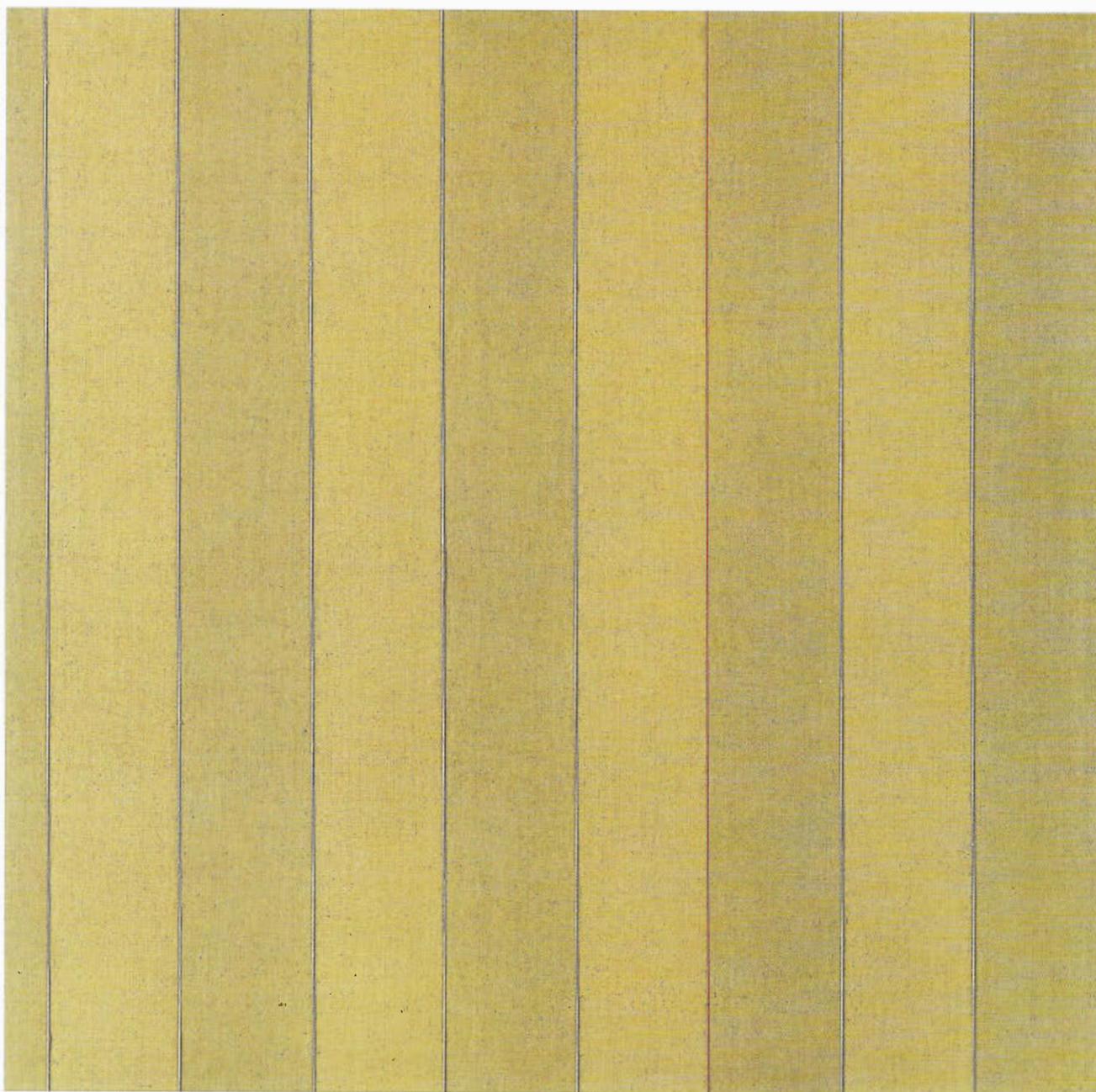
7.
Verticali, 1973
smalti su tela con spago, cm 100 × 120



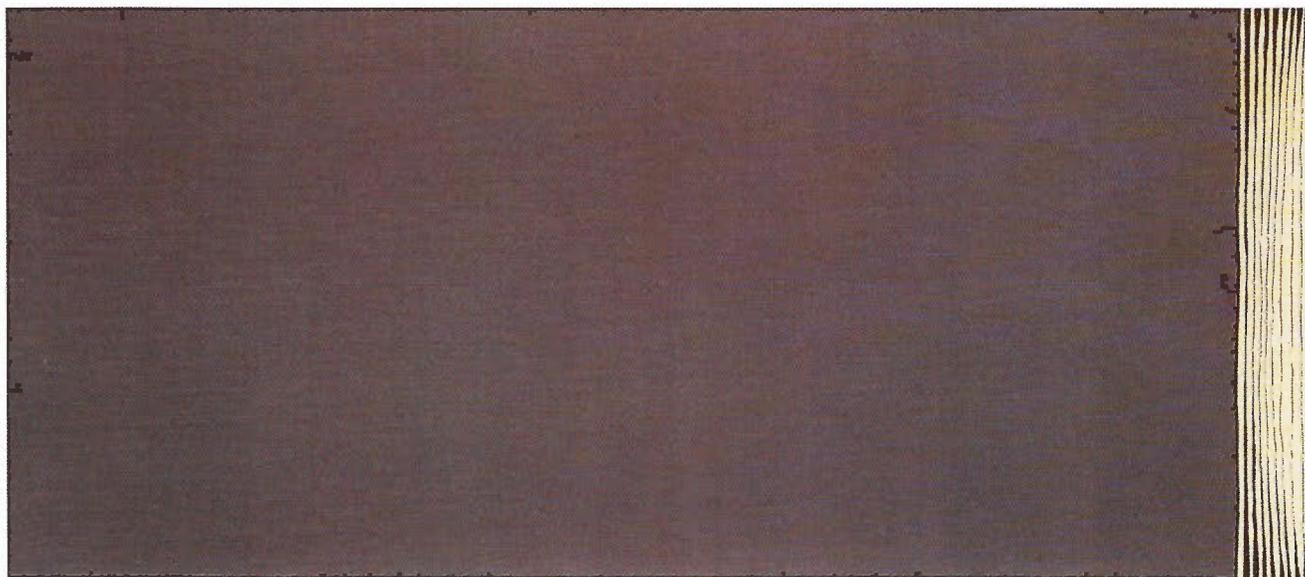
8.
Orizzontale (dittico), 1974
acrilico su tela, cm 200 × 100



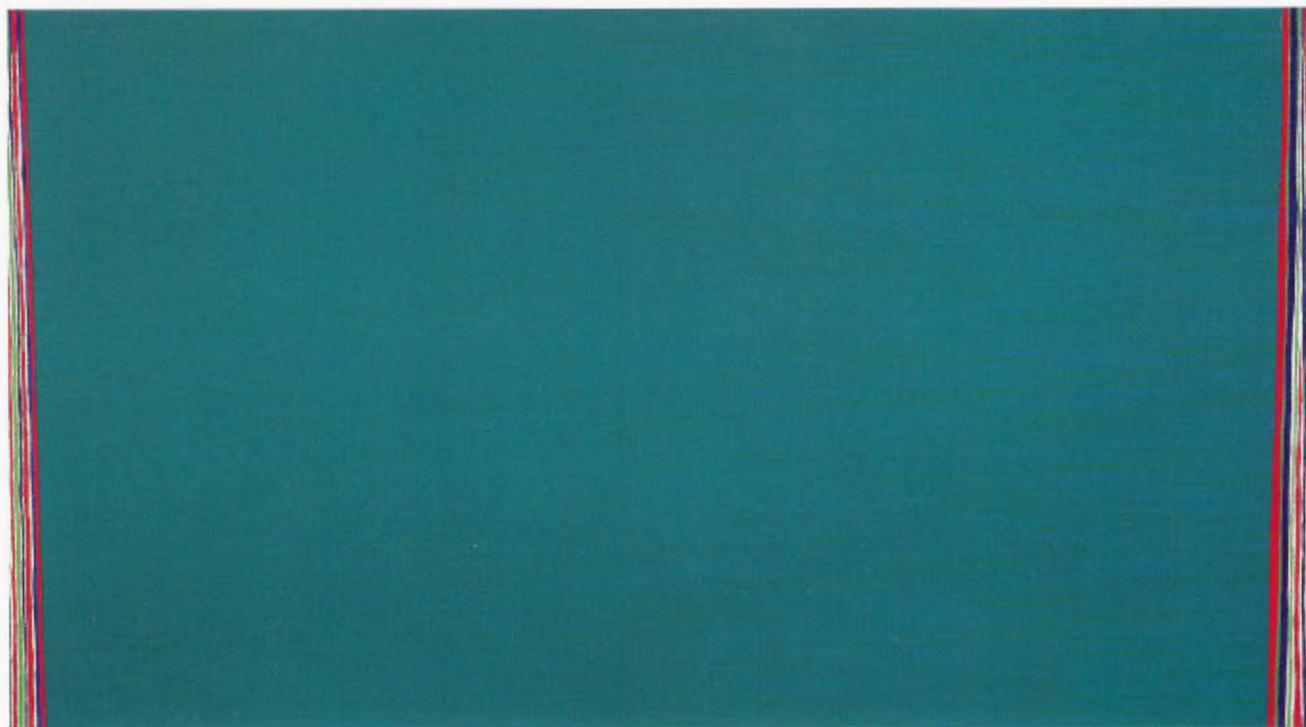
9.
Senza titolo, 1974
acrilico su tela con spago, cm 100 × 100



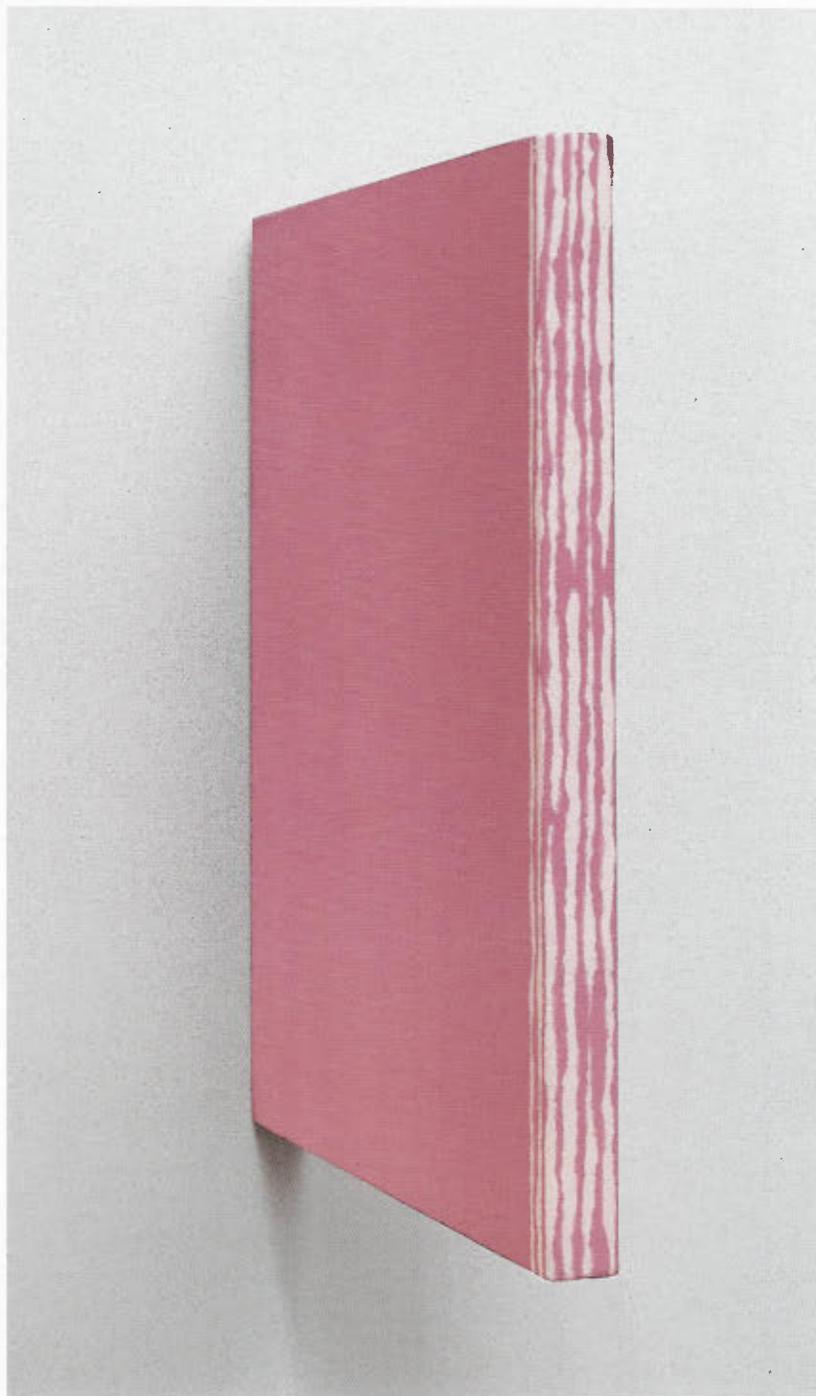
10.
Senza titolo, 1974
acrilico su tela con spago, cm 100 x 100



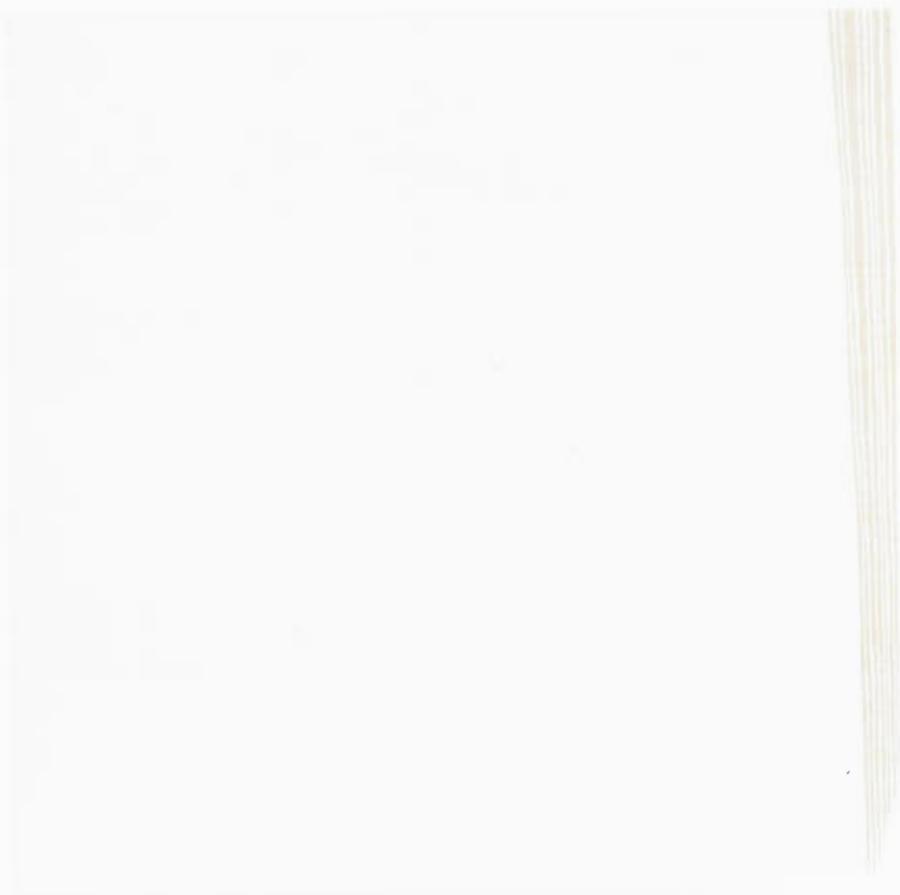
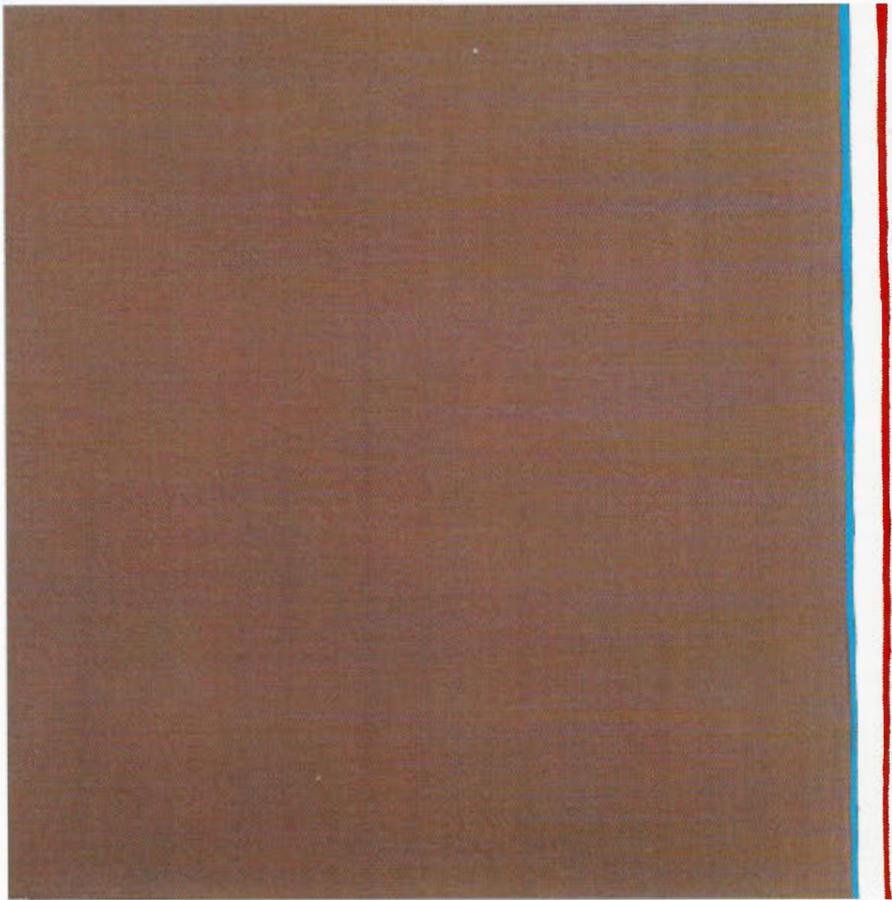
II.
Senza titolo, 1975
acrilico su tela con neon, cm 70 × 150

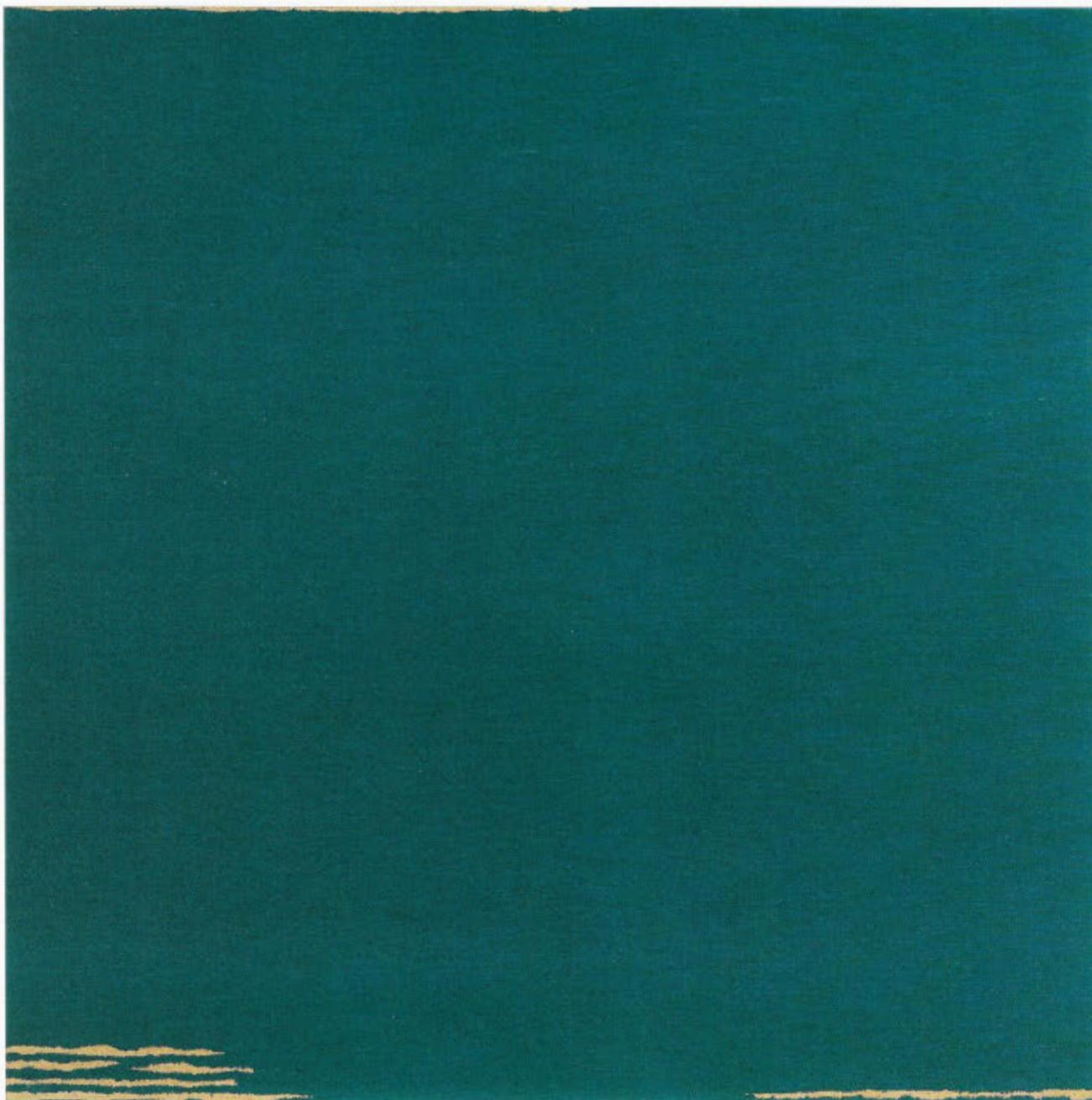


12.
Senza titolo, 1975
acrilico su tela, cm 95 × 170



13.
Senza titolo, 1975
acrilico su tela, dipinto su entrambi i lati, cm 60 × 60 × 4

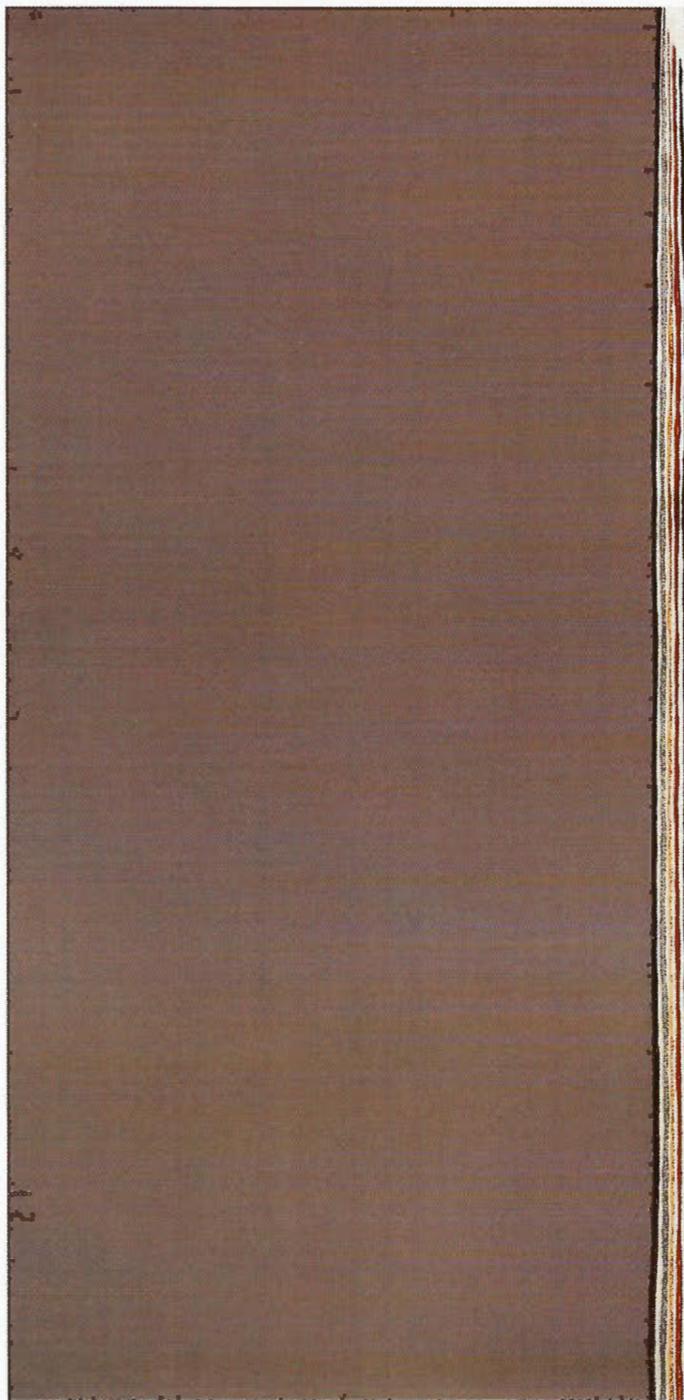




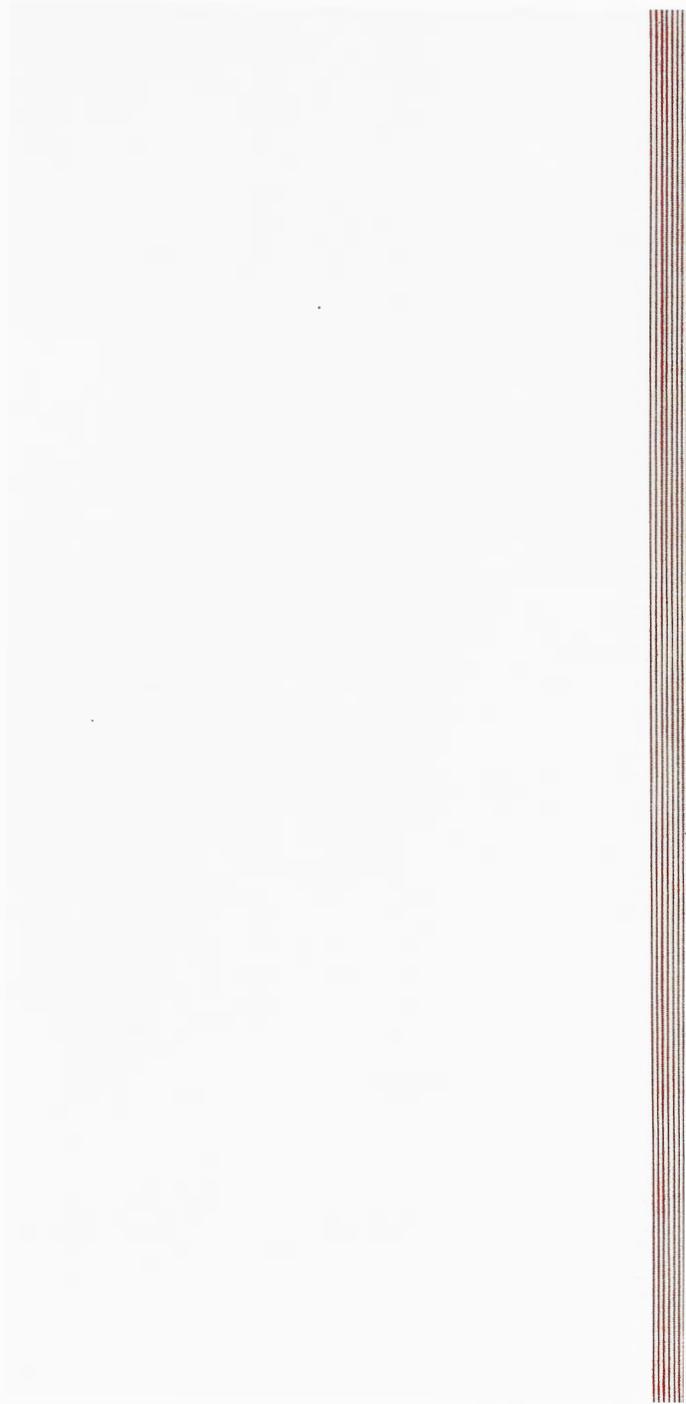
14.
Senza titolo, 1976
acrilico su tela, cm 100 × 100

15.
Senza titolo, 1977
acrilico su tela, cm 100 × 100

16.
Senza titolo, 1976
acrilico su tela, cm 100 × 100



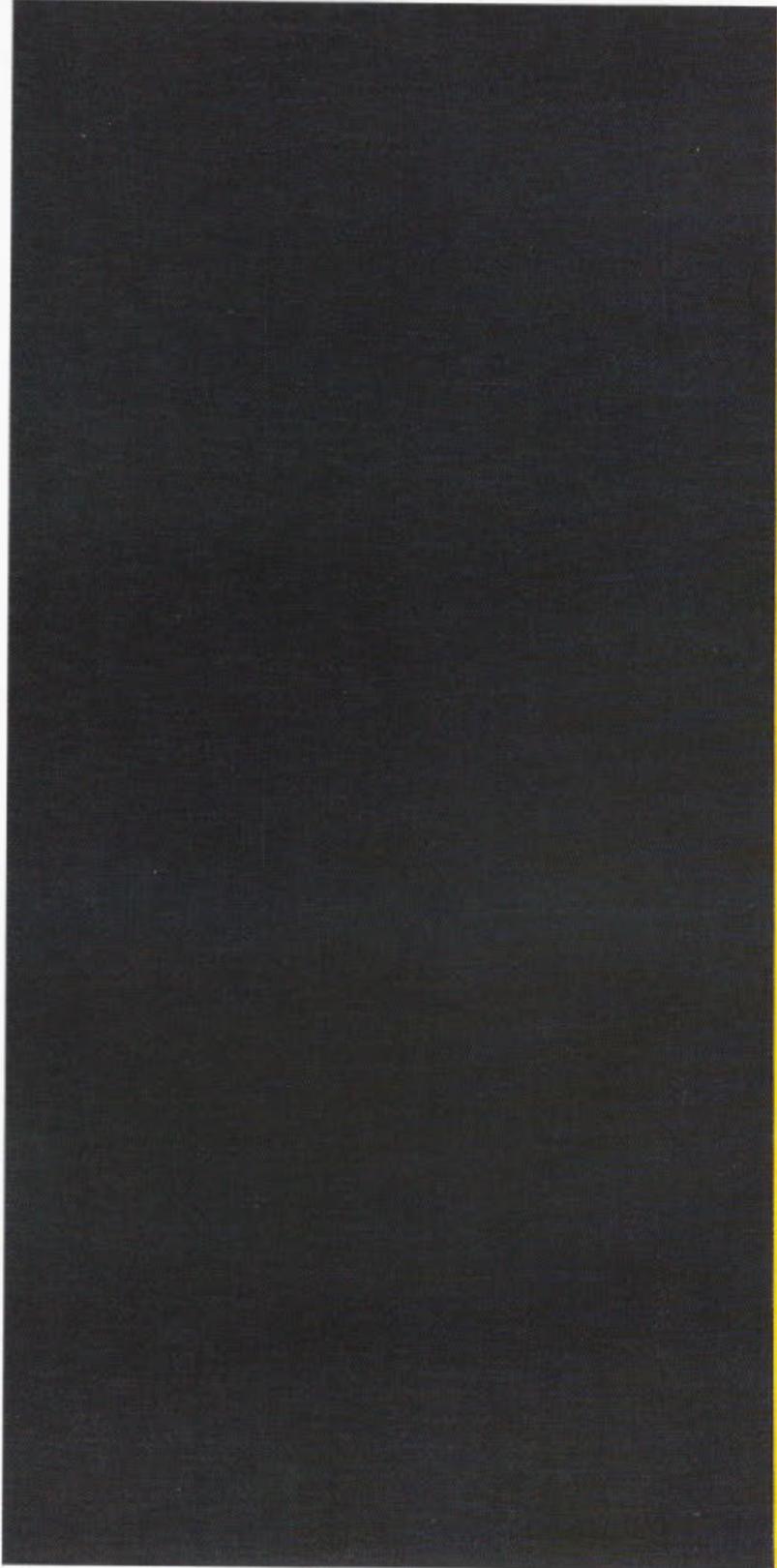
17.
Senza titolo, 1976
acrilico su tela, cm 160 × 80



18.
Senza titolo, 1976
acrilico su tela, cm 160 × 80



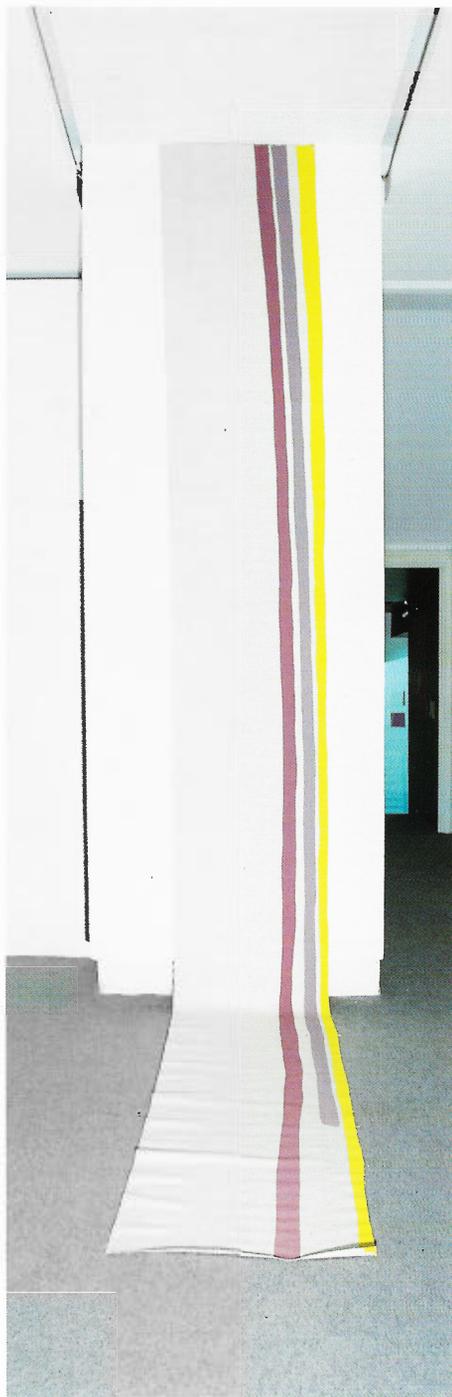
19.
Senza titolo, 1976
acrilico su tela, cm 80 × 80





20.
Senza titolo, 1977
acrilico su tela sagomata con specchio, cm 160 × 85

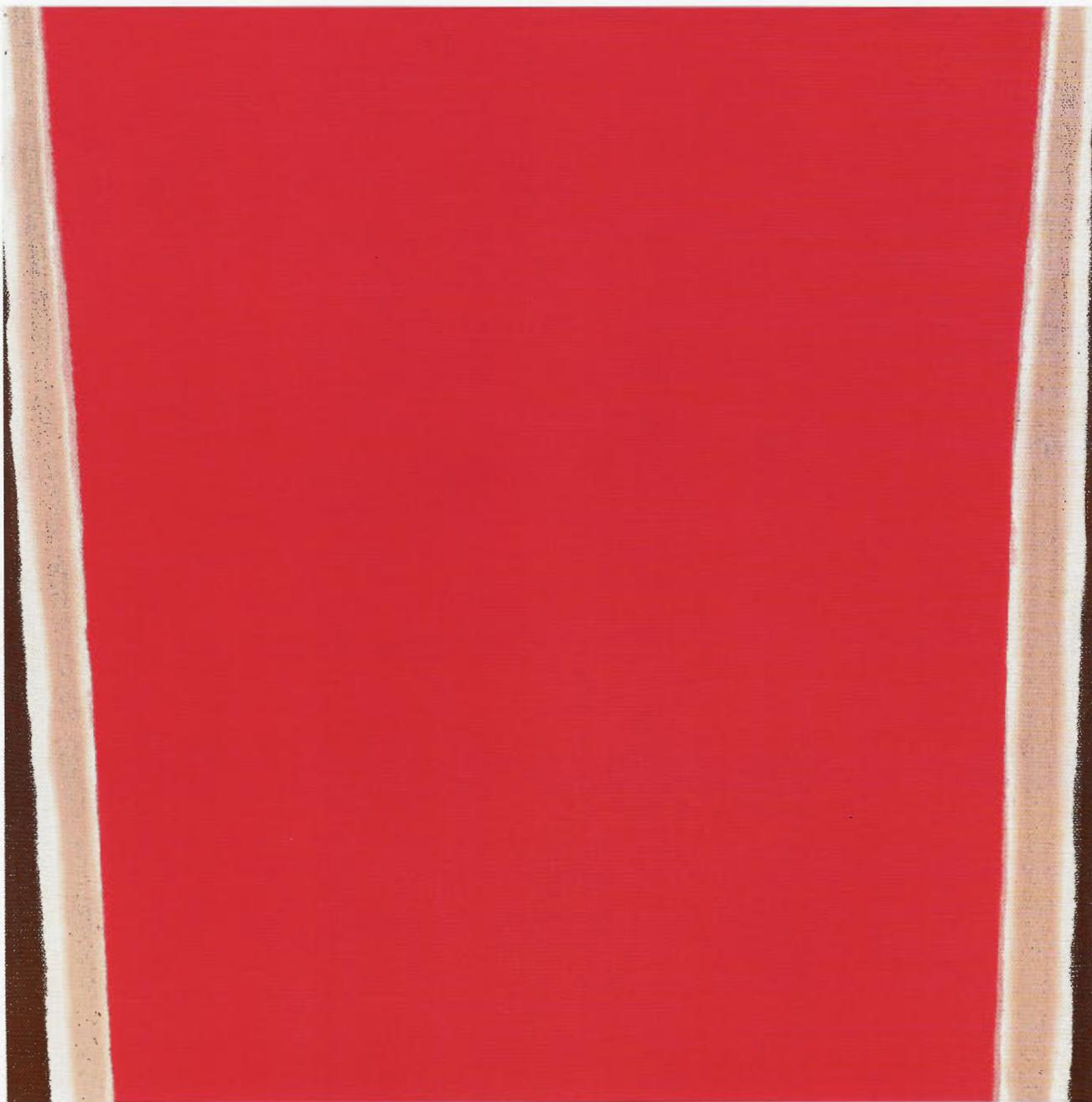
21.
Senza titolo, 1976
acrilico su tela sagomata con specchio, cm 120 × 192



22.
Senza titolo, 1977-1979
acrilico su tela senza telaio, cm 500 x 60



23.
Senza titolo, 1977-1979
acrilico su tela senza telaio, cm 600 × 80



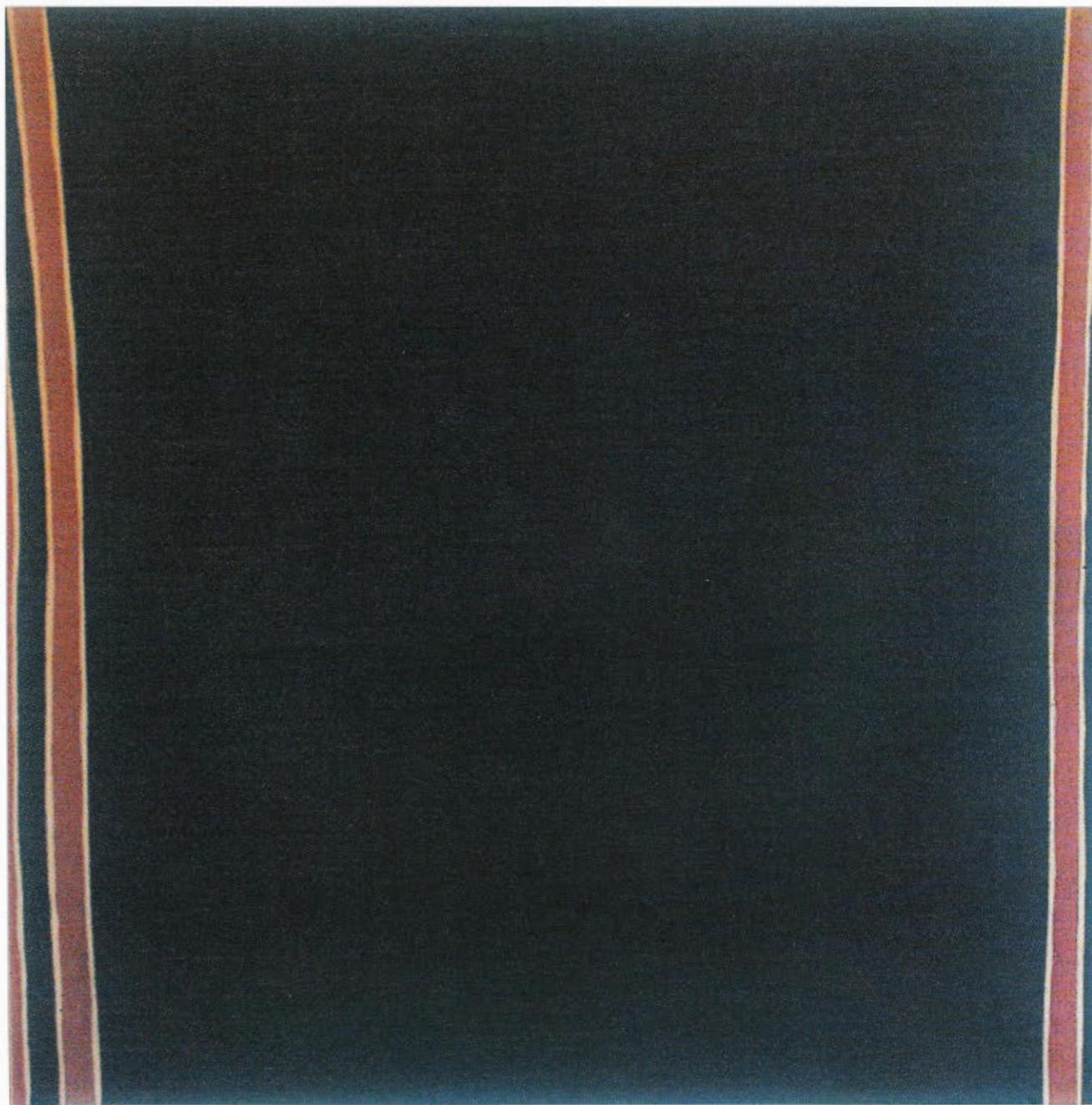
24.
Senza titolo, 1978
acrilico su tela, cm 50 × 50



25.
Senza titolo, 1978
acrilico su tela, cm 120 × 120



26.
Senza titolo, 1978
acrilico su tela, cm 80 × 80

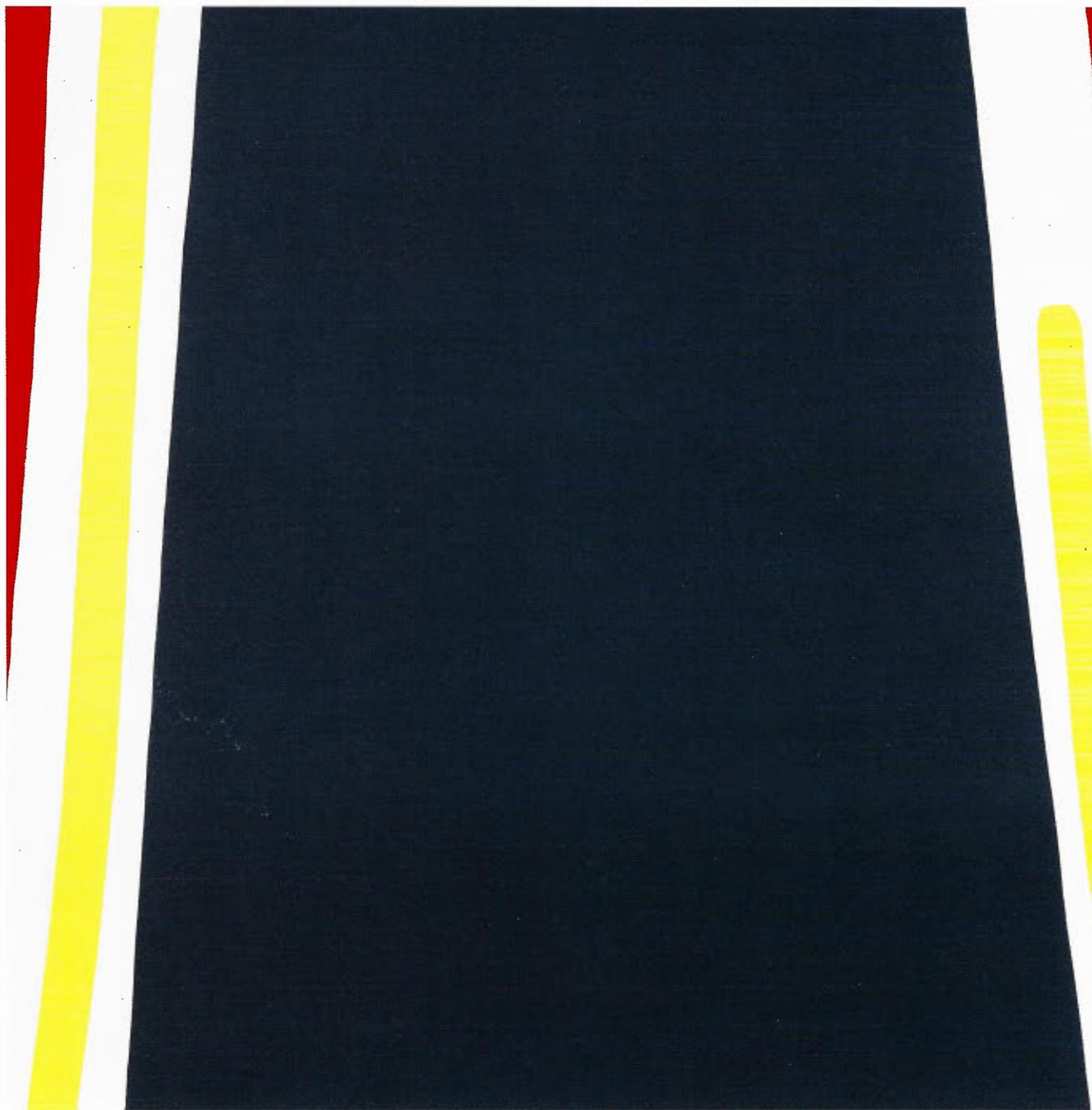


27.
Senza titolo, 1978
acrilico su tela, cm 150 × 200



28.
Tritico, 1978
acrilico su tela, cm 120 × 307

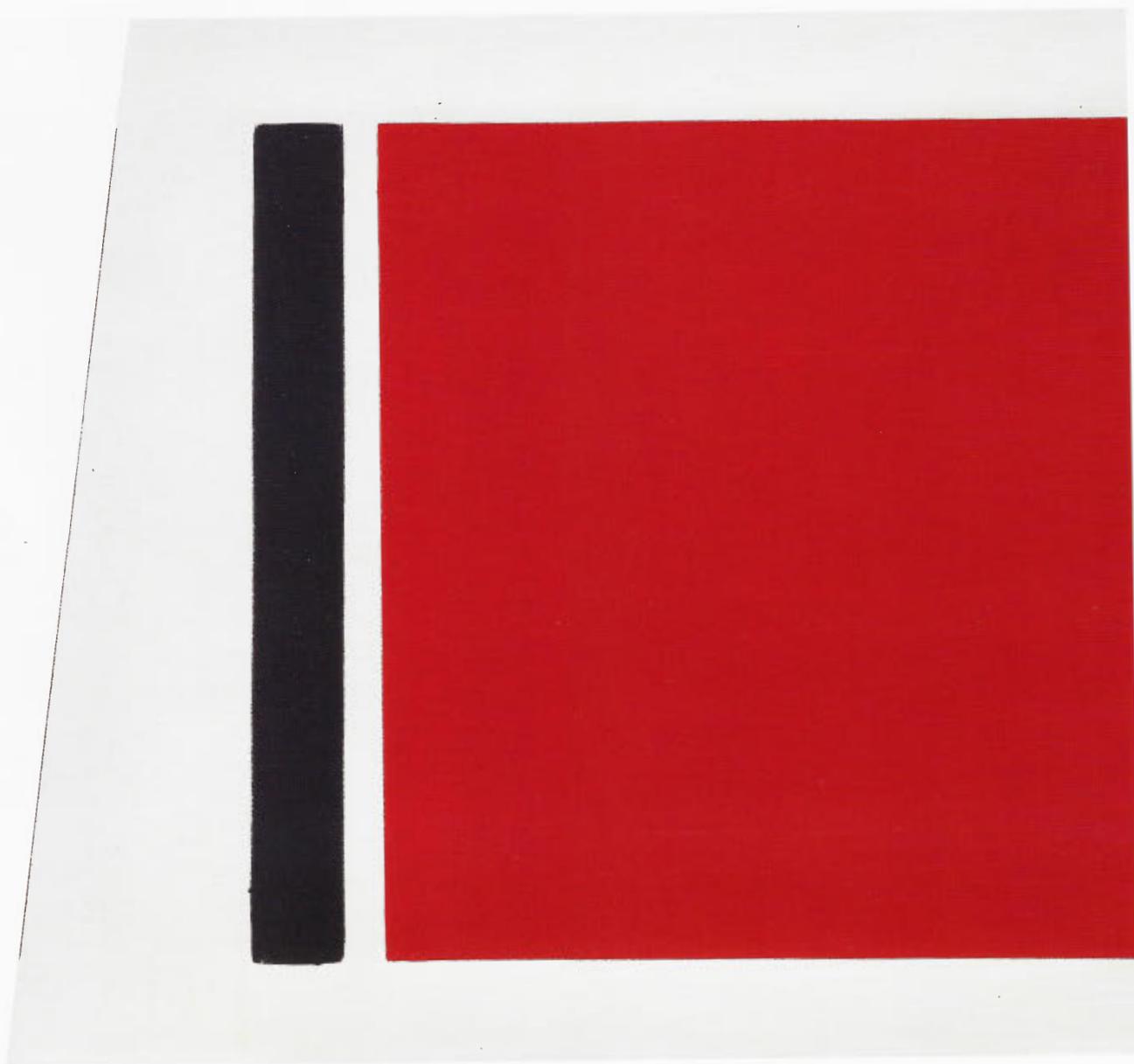




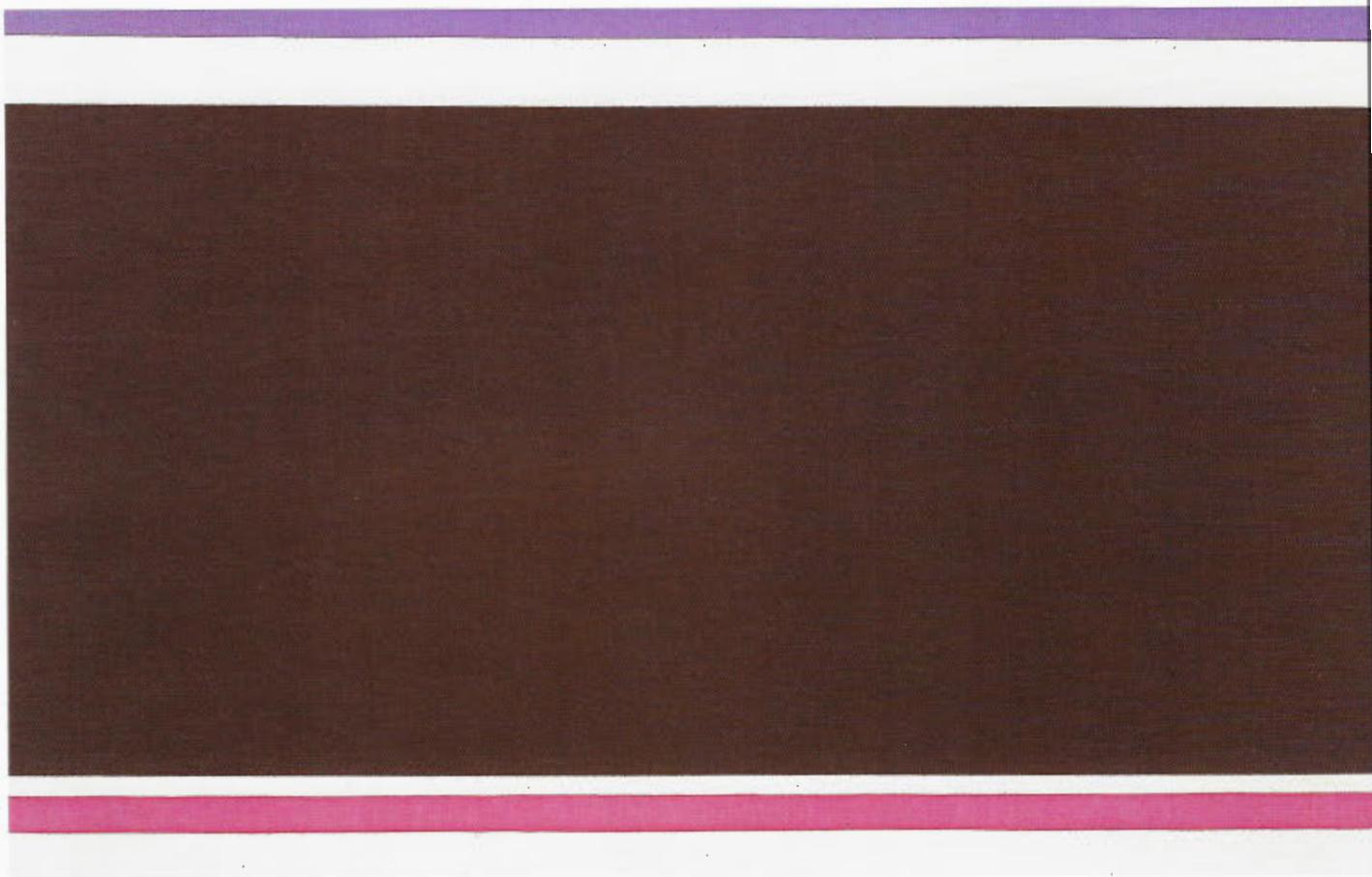
29.
Senza titolo, 1979
acrilico su tela, cm 120 × 120



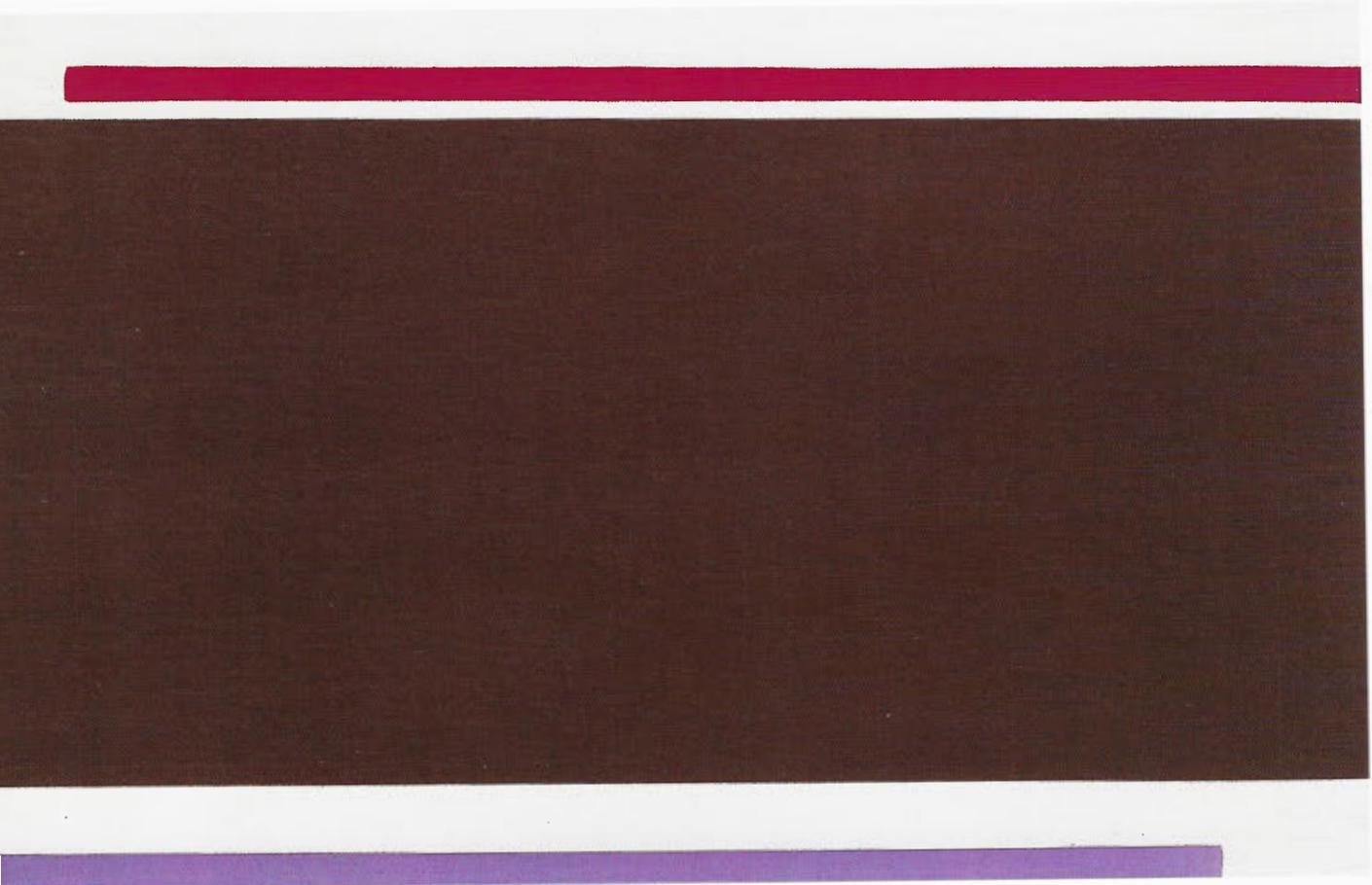
30.
Senza titolo, 1979
acrilico su tela, cm 120 × 80

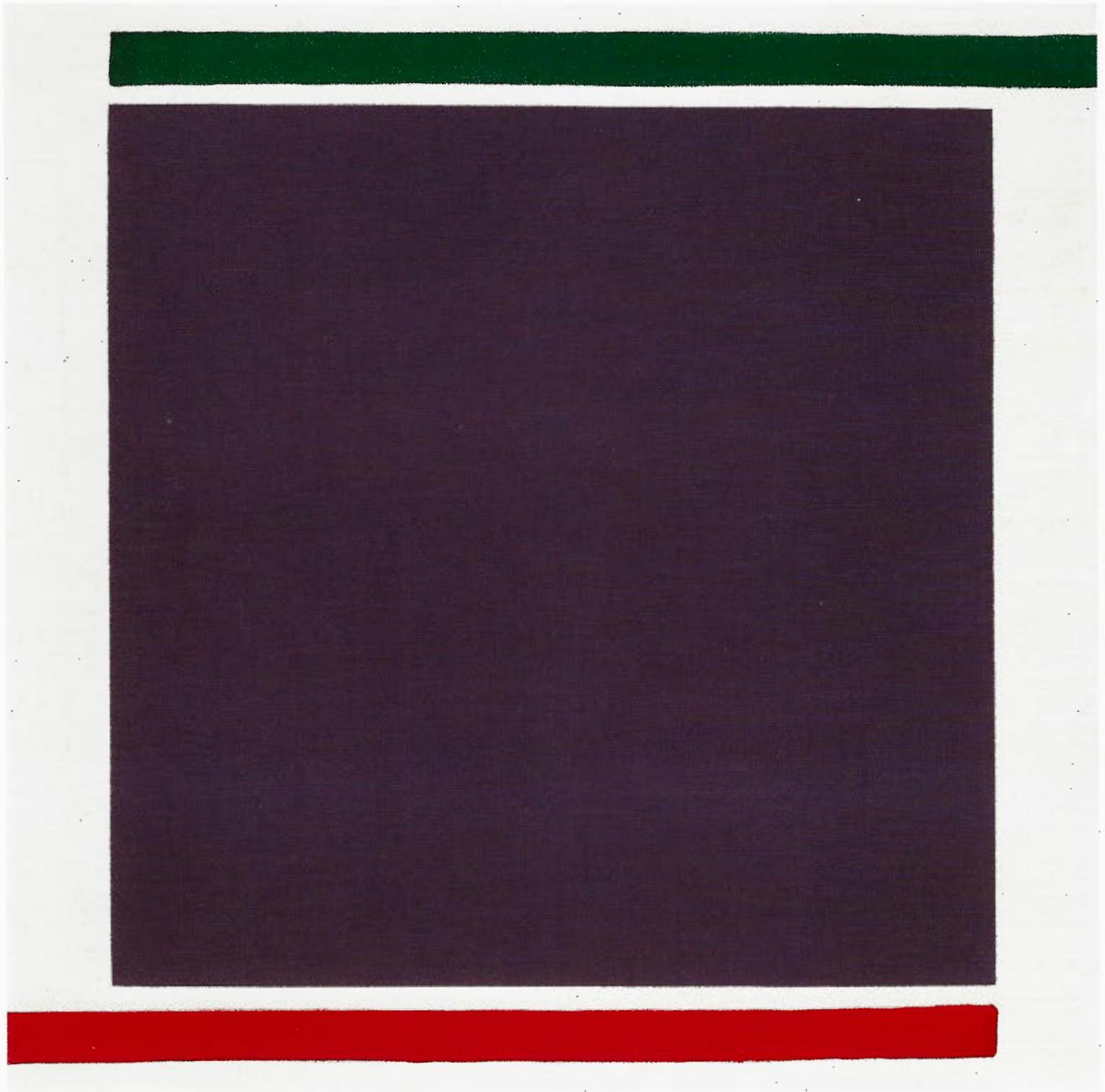


31.
Senza titolo, 1980
acrilico su tela sagomata, cm 120 × 130



32.
Senza titolo (dittico), 1980
acrilico su tela, cm 130 × 400





33.
Senza titolo, 1981
acrilico su tela, cm 120 × 120



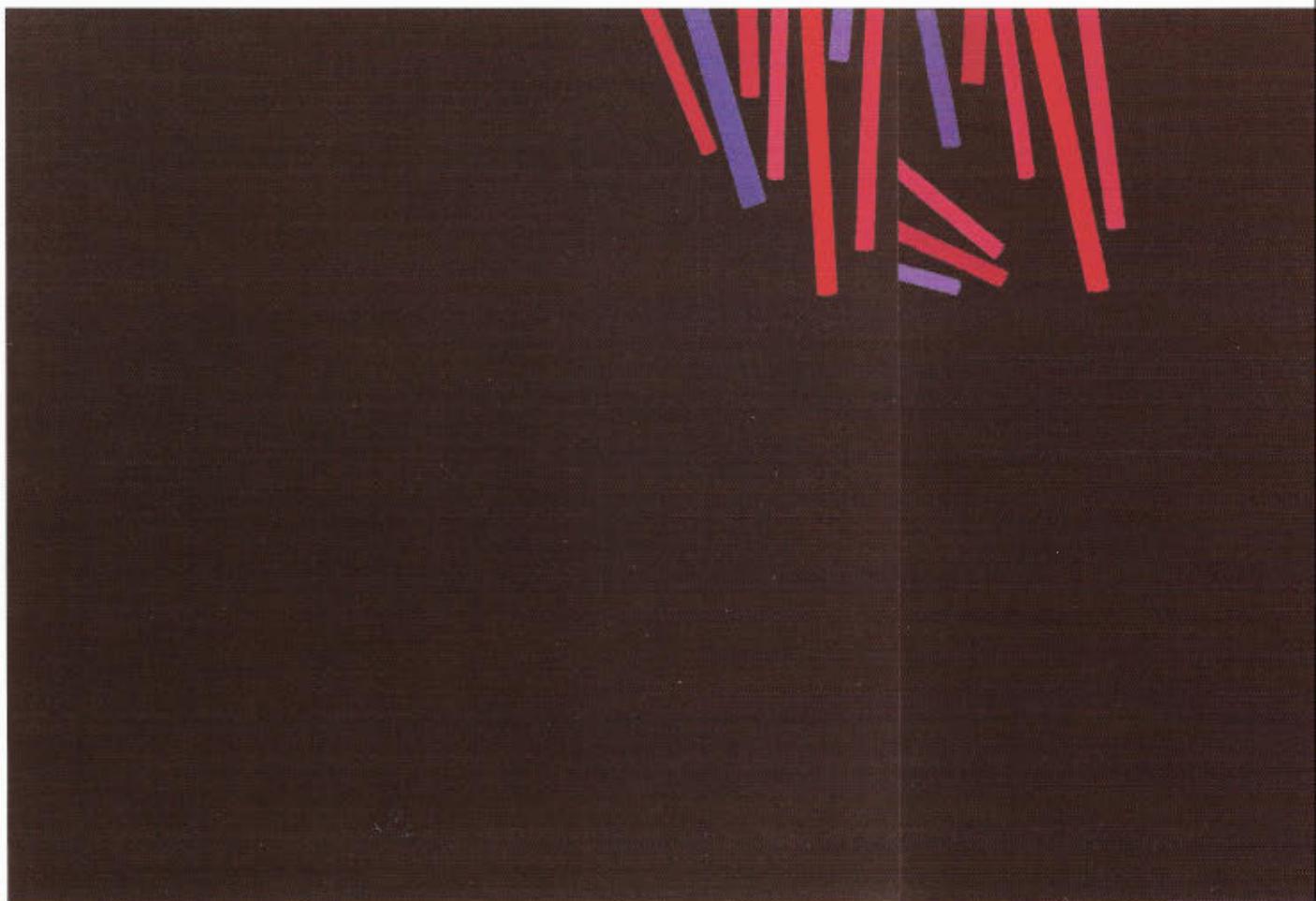
34.
Senza titolo, 1981
acrilico su tela, cm 120 × 120



35.
Senza titolo, 1981
acrilico su tela, cm 120 × 120

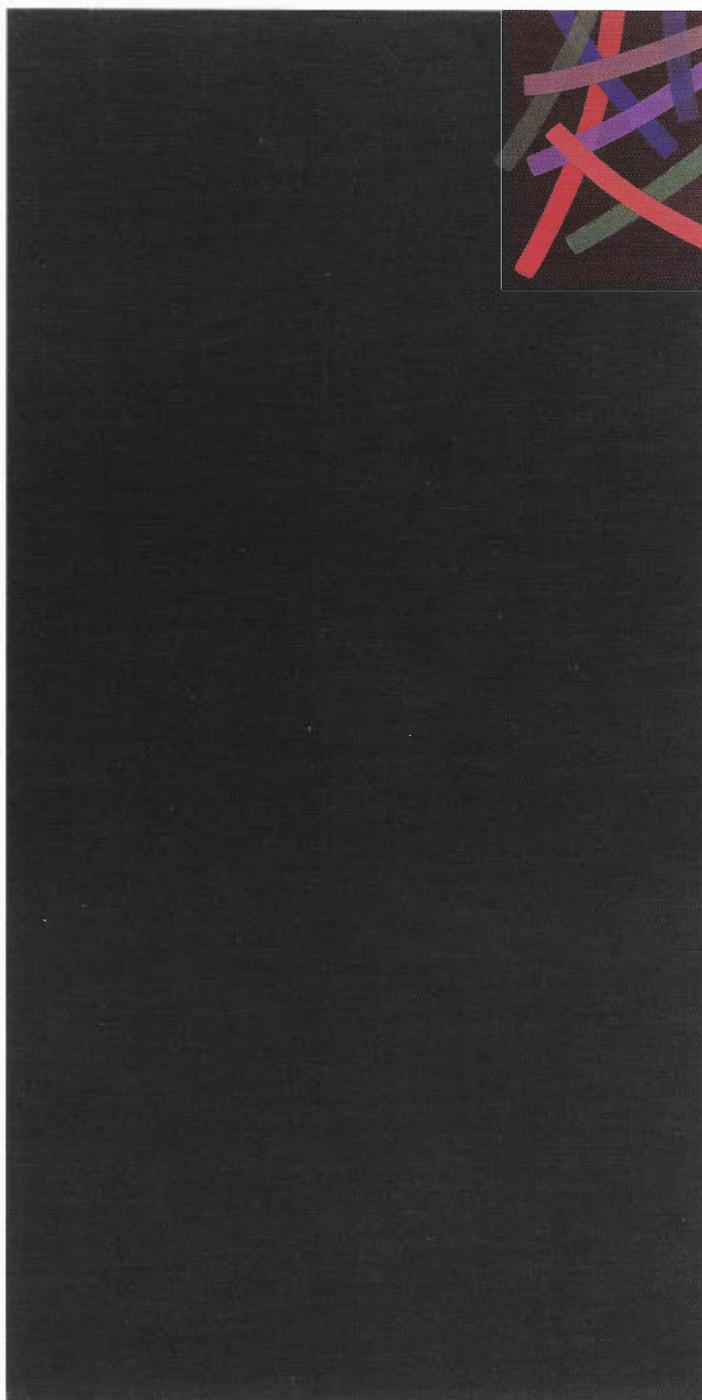


36.
Senza titolo, 1981
acrilico su tela, cm 160 × 80

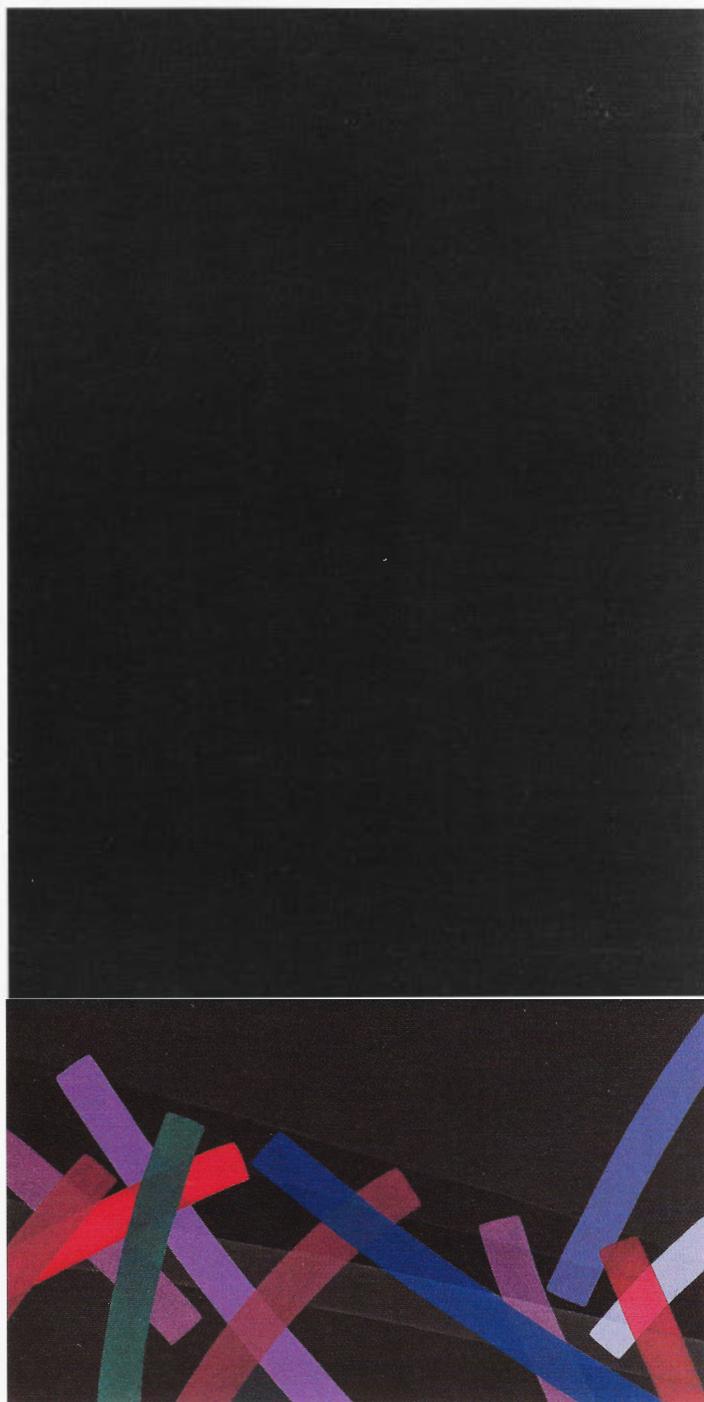


37.
Senza titolo (trittico), 1981
acrilico su tela, cm 100 × 300





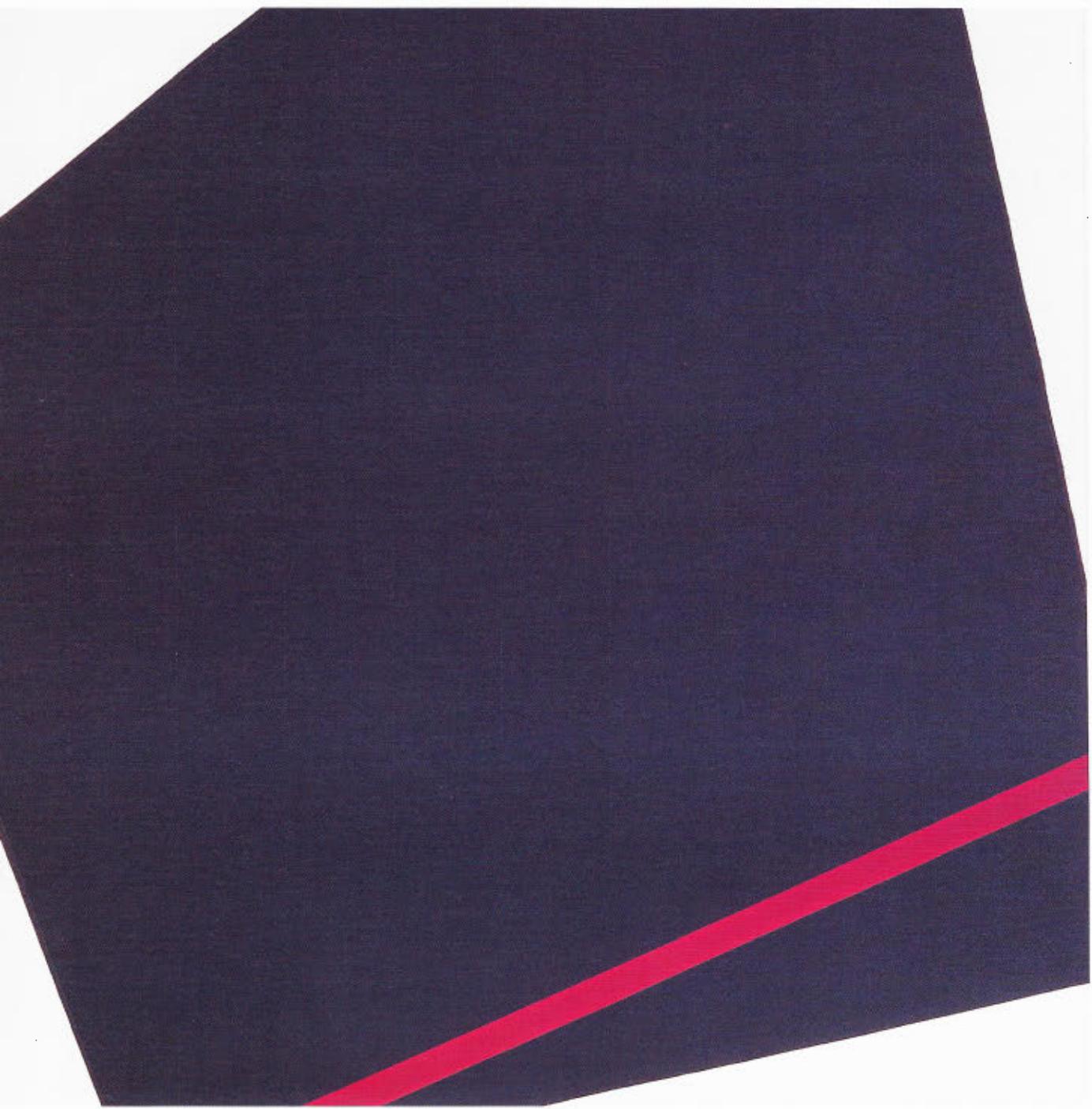
38.
Senza titolo, 1982
acrilico su tela, cm 160 × 80



39.
Senza titolo, 1982
acrilico su tela, cm 160 × 80



40.
Senza titolo (dittico), 1982
acrilico su tela, cm 160 × 320

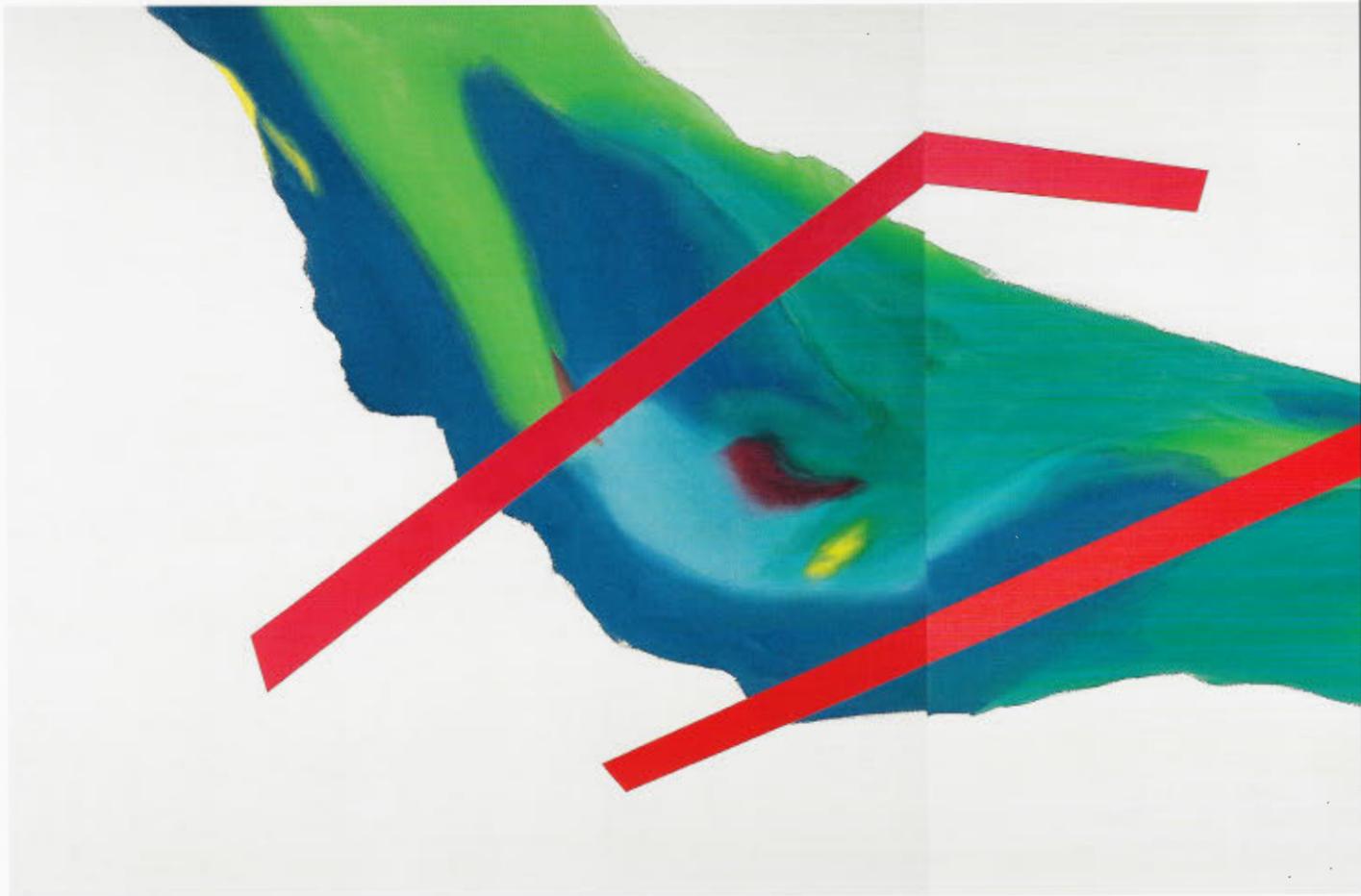




41.
Arcobaleno, 1984
acrilico su tela, cm 127 × 295



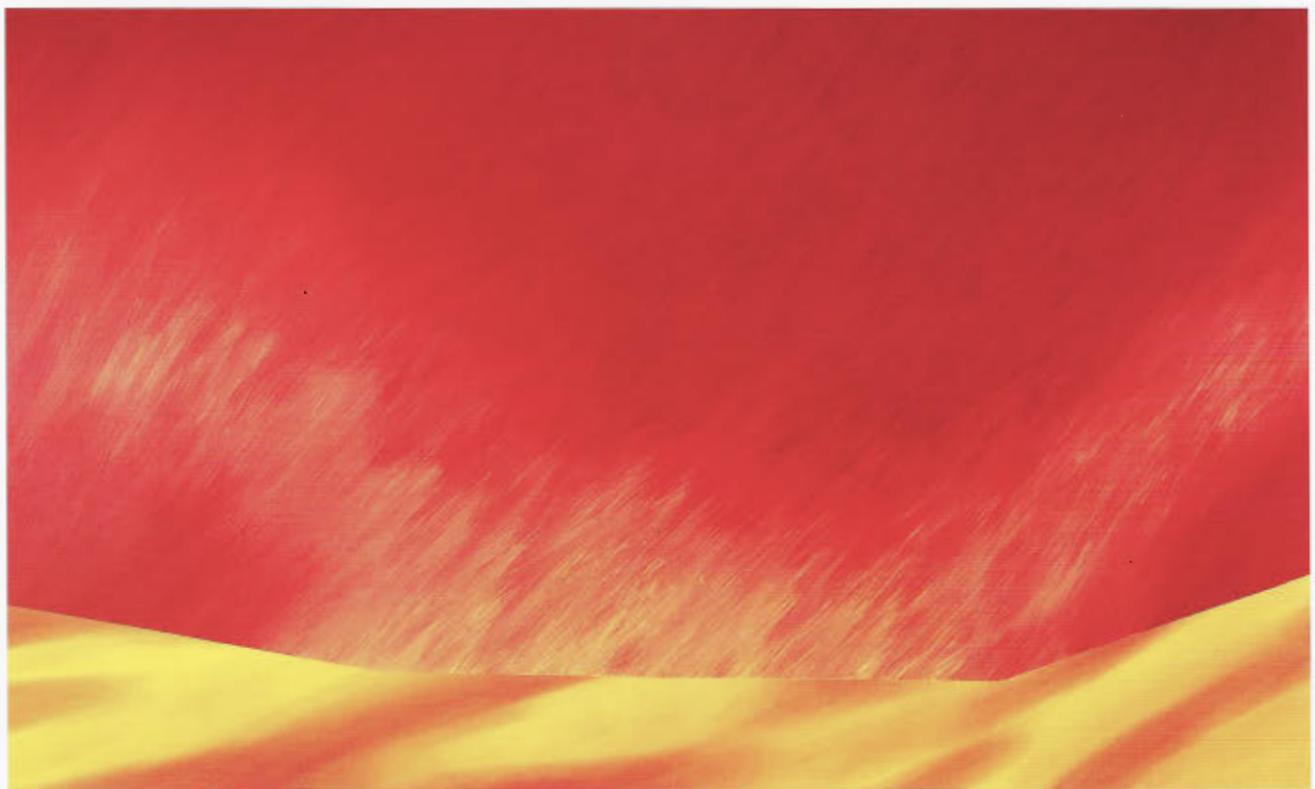
42.
Arcobaleno, 1984
acrilico su tela, cm 127 × 295



43.
Grande mappa, 1984
acrilico su tela, cm 200 × 600







46.
Degli elementi - Aria, 1988
acrilico su tela, cm 180 × 300

47.
Degli elementi - Fuoco, 1988
acrilico su tela, cm 180 × 300



48.
Degli elementi - Acqua, 1988
acrilico su tela, cm 180 × 300



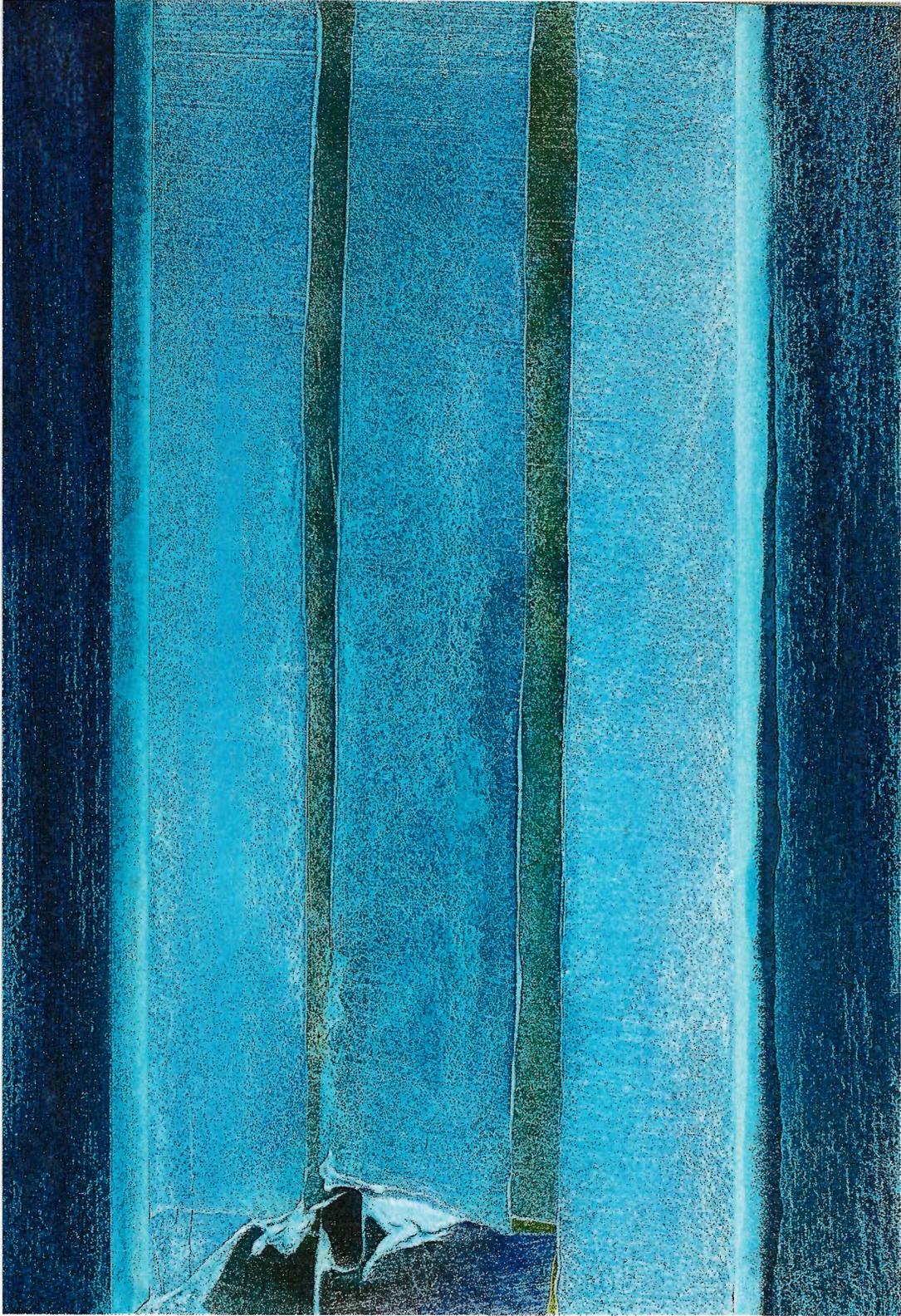
49.
Degli elementi - Terra, 1988
acrilico su tela, cm 180 × 300



50.
Senza titolo, 1988
acrilico su tela, cm 70 × 70



51.
Senza titolo, 1988
acrilico su tela, cm 70 × 70



52.
Senza titolo, 1994
impasto acrilico e sabbia su cartongesso, cm 103 x 72



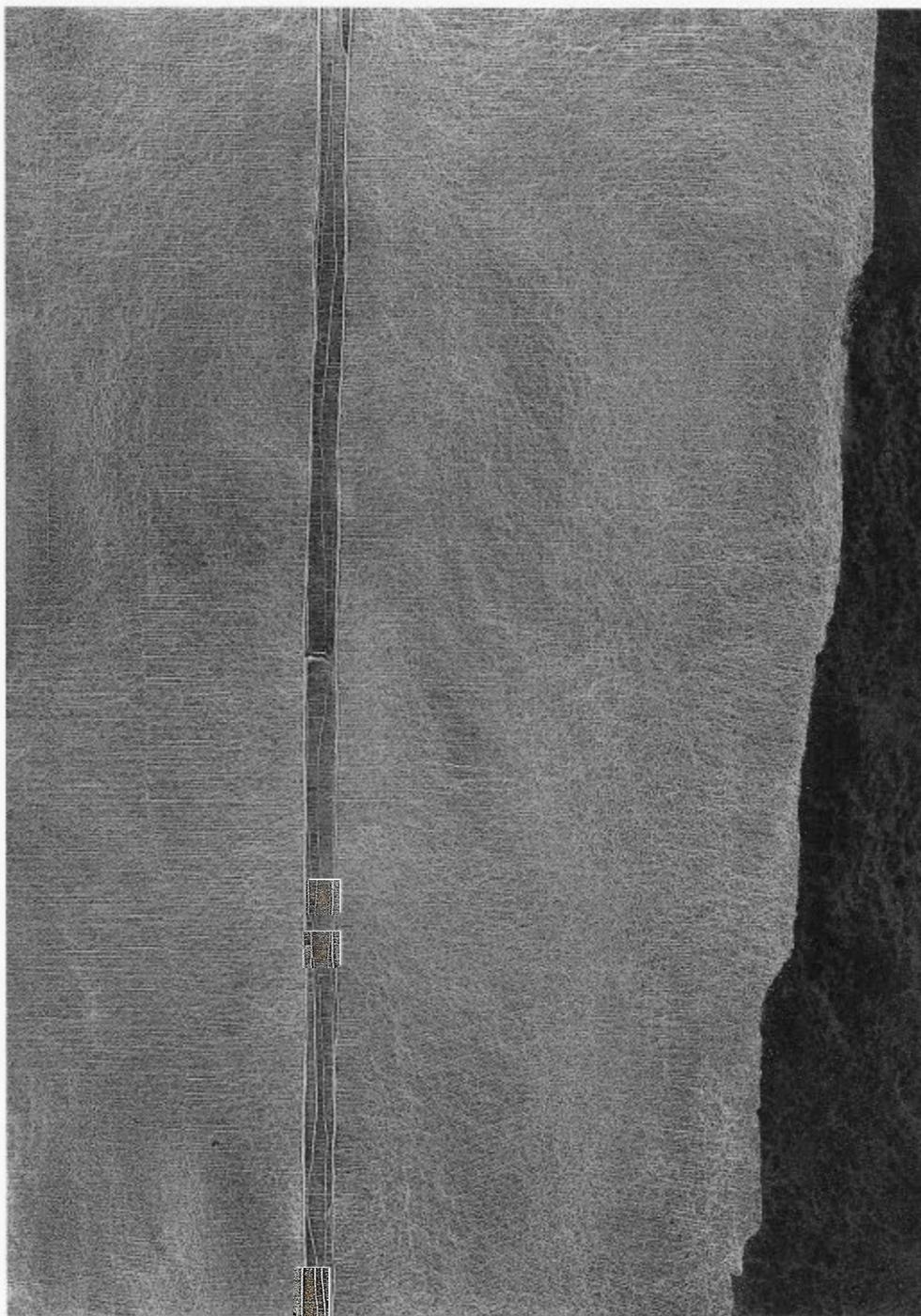
53.
Senza titolo, 1994
impasto acrilico e sabbia su cartonlegno, cm 150 × 201



54.
Senza titolo, 1994
impasto acrilico e sabbia su cartonlegno, cm 150 × 201



55.
Senza titolo, 1994
impasto acrilico e sabbia su cartongesso, cm 103 × 72



56.
Senza titolo, 1995
impasto acrilico e sabbia su cartongesso, cm 103 × 72





57.
Cape Canaveral, 1996
plastica, smalti e spago, cm 23 × 23 × 88 (h)

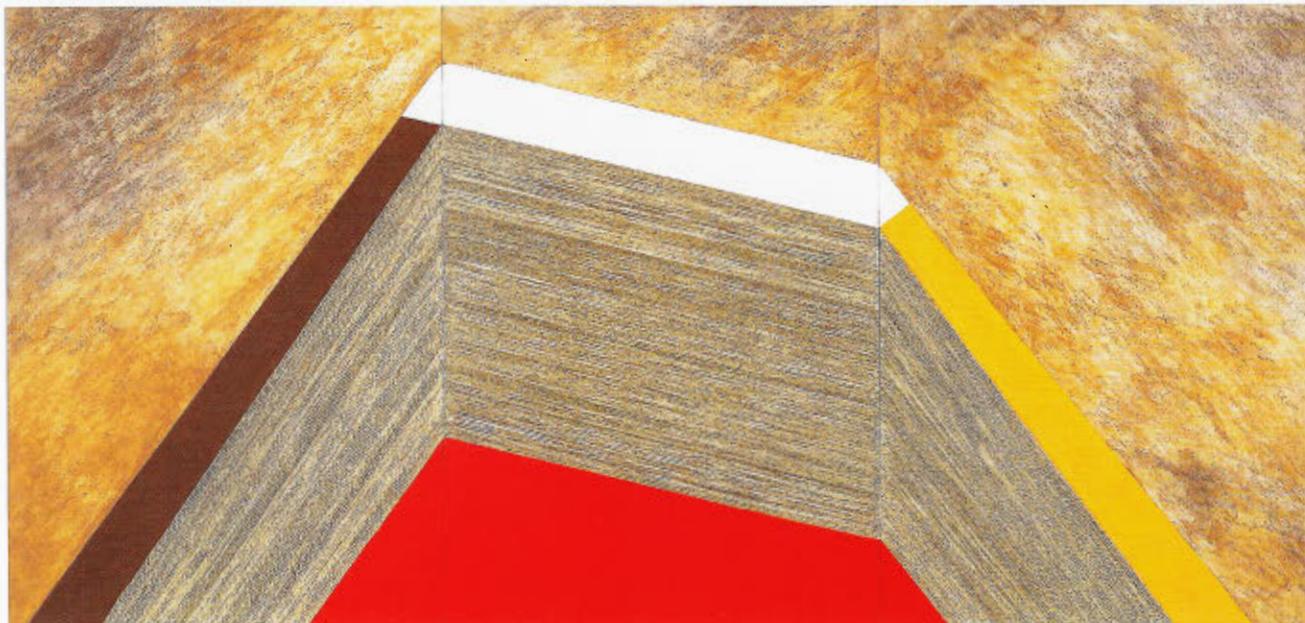
58.
Bobet, 1996
metalli, smalti e spago, cm 175 × 58 × 100 (h)



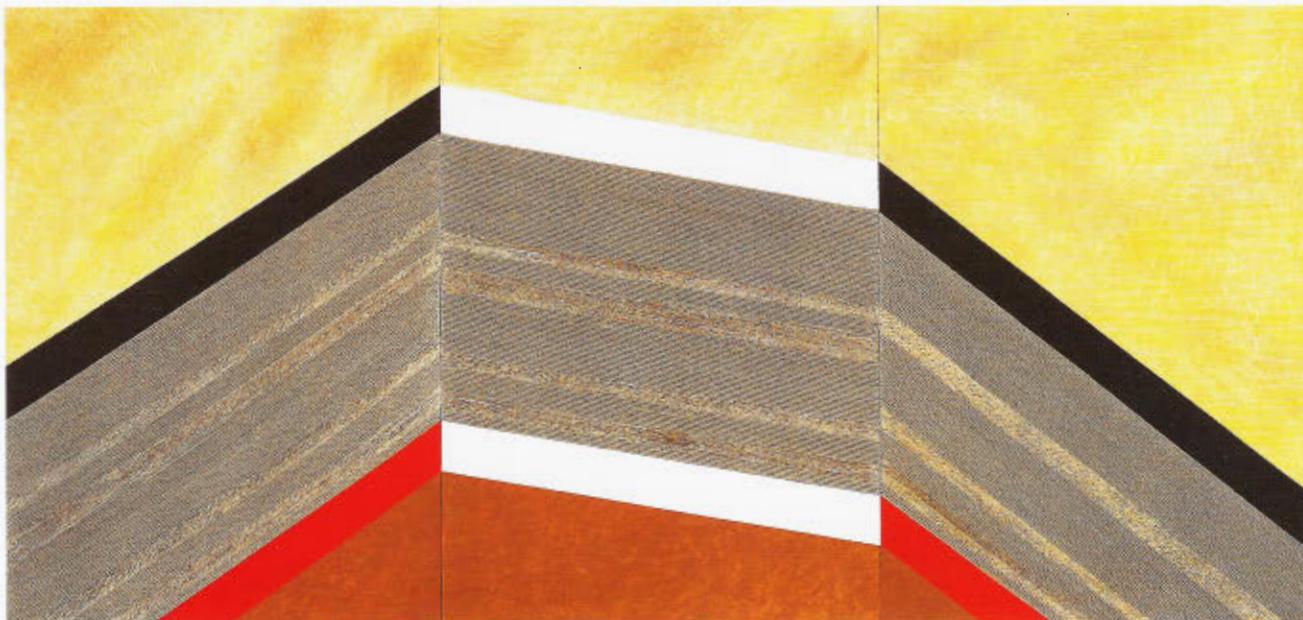
59.
Durelex, 1997
metalli, smalti e spago, cm 135 × 52,5 × 135,5 (h)



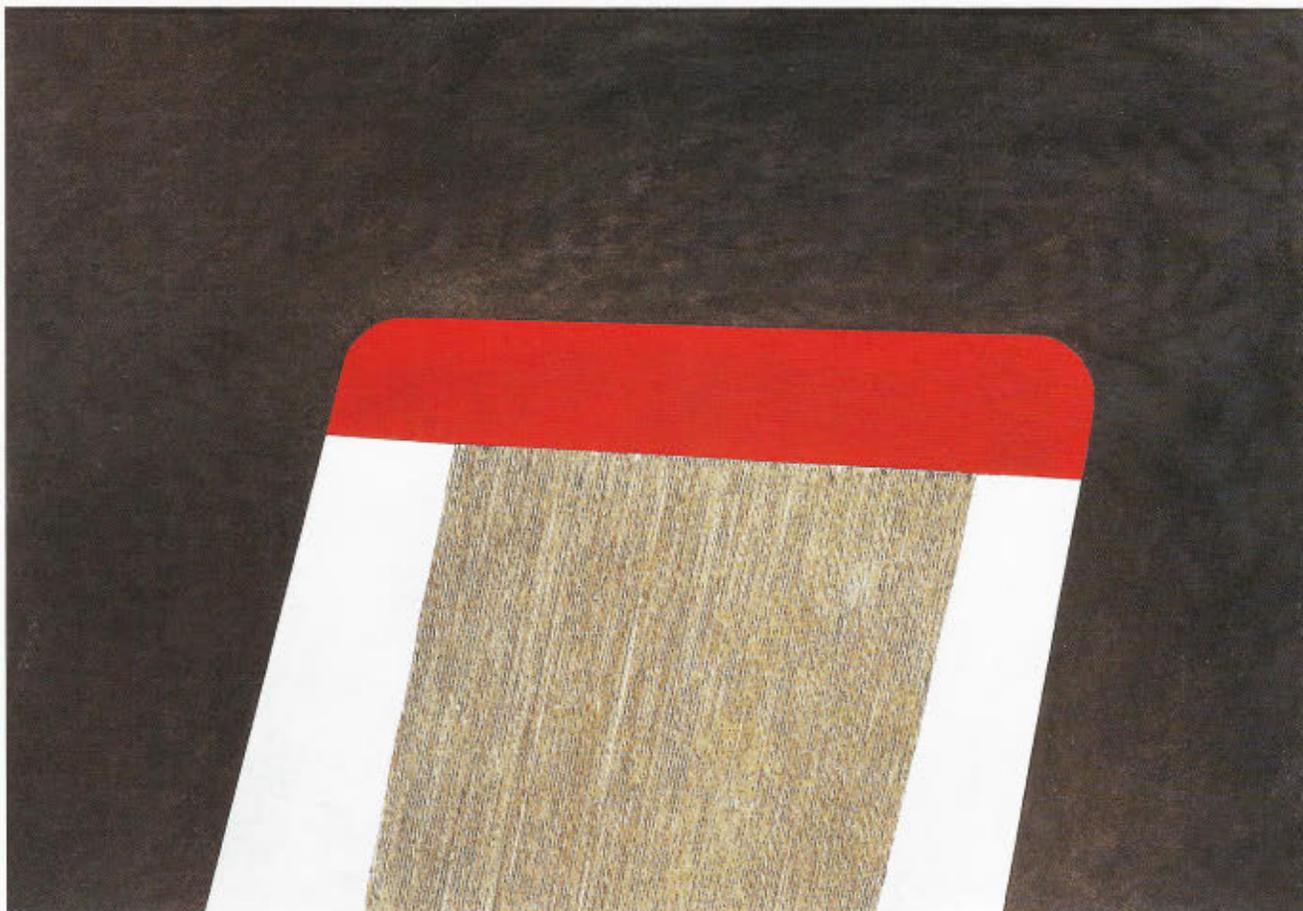
60.
Penelope, 1997
metalli, smalti e spago, cm 127 × 54,5 × 102 (h)



61.
Senza titolo, 1999
tecnica mista su cartongesso con spago, cm 118 × 230



62.
Senza titolo, 1999
tecnica mista su cartonlegno con spago, cm 118 × 230

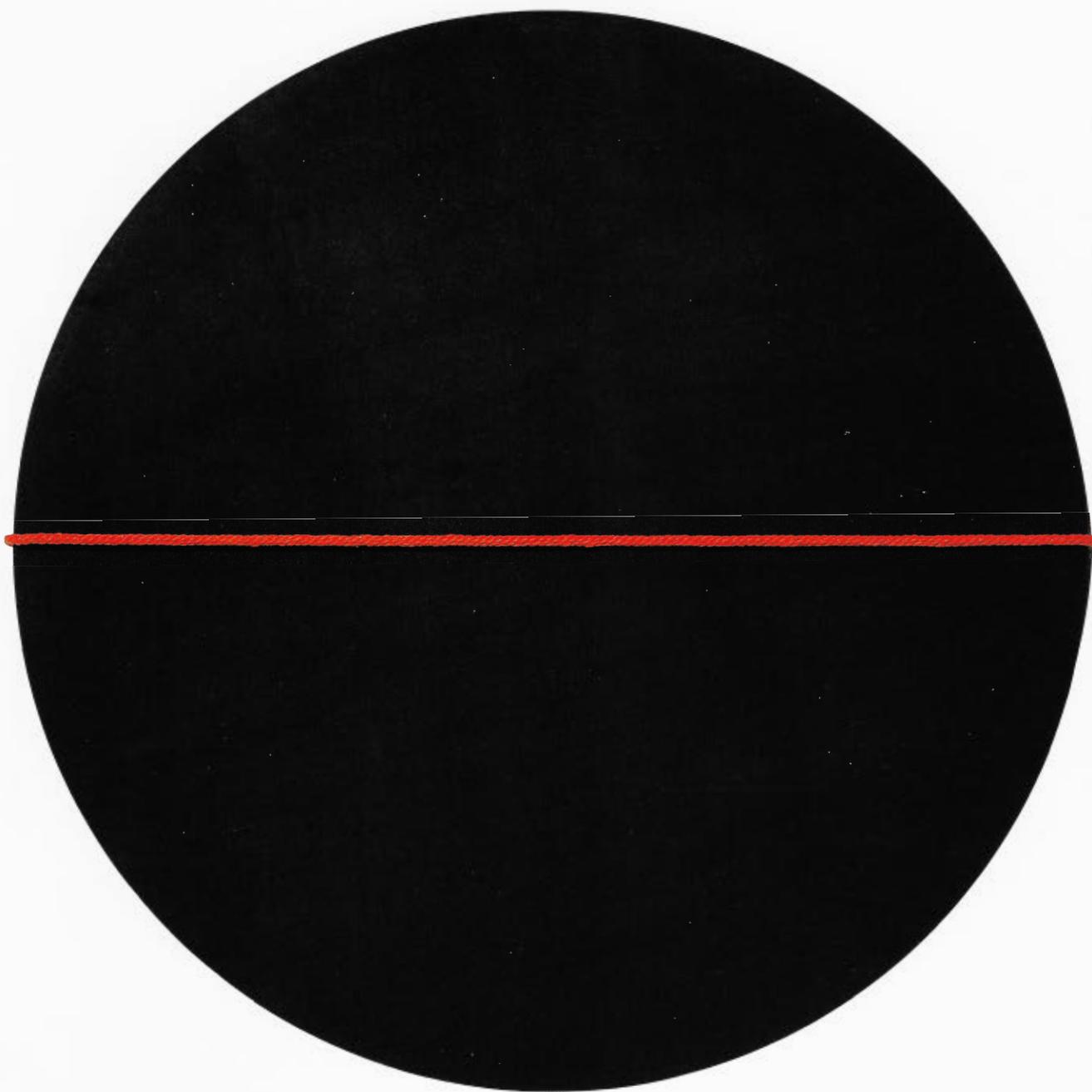


63.
Senza titolo, 1999
tecnica mista su cartonlegno con spago, cm 72 × 103

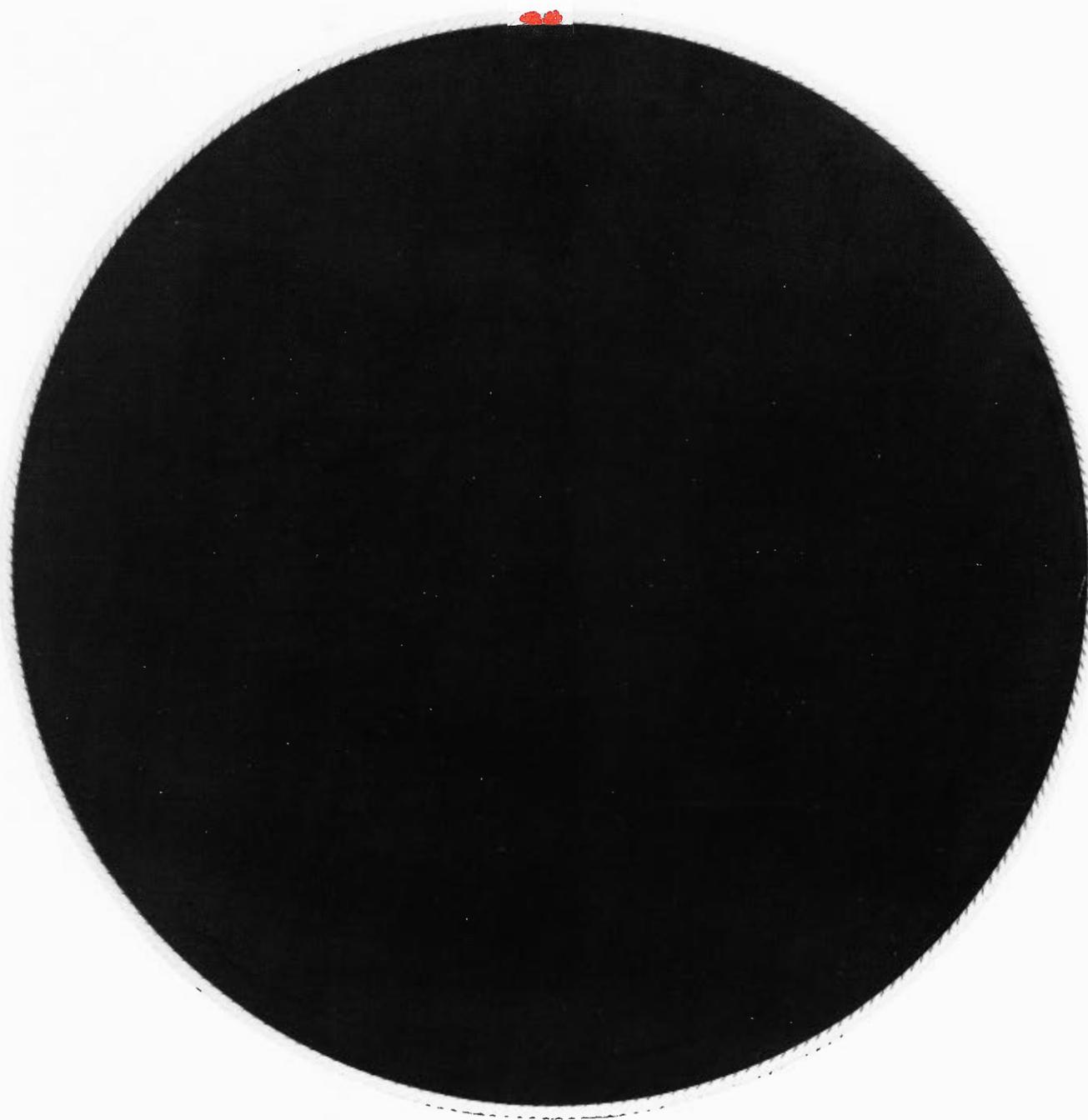
IIO



64.
Senza titolo, 2001
tecnica mista e corda su tavola, cm 129 × 169

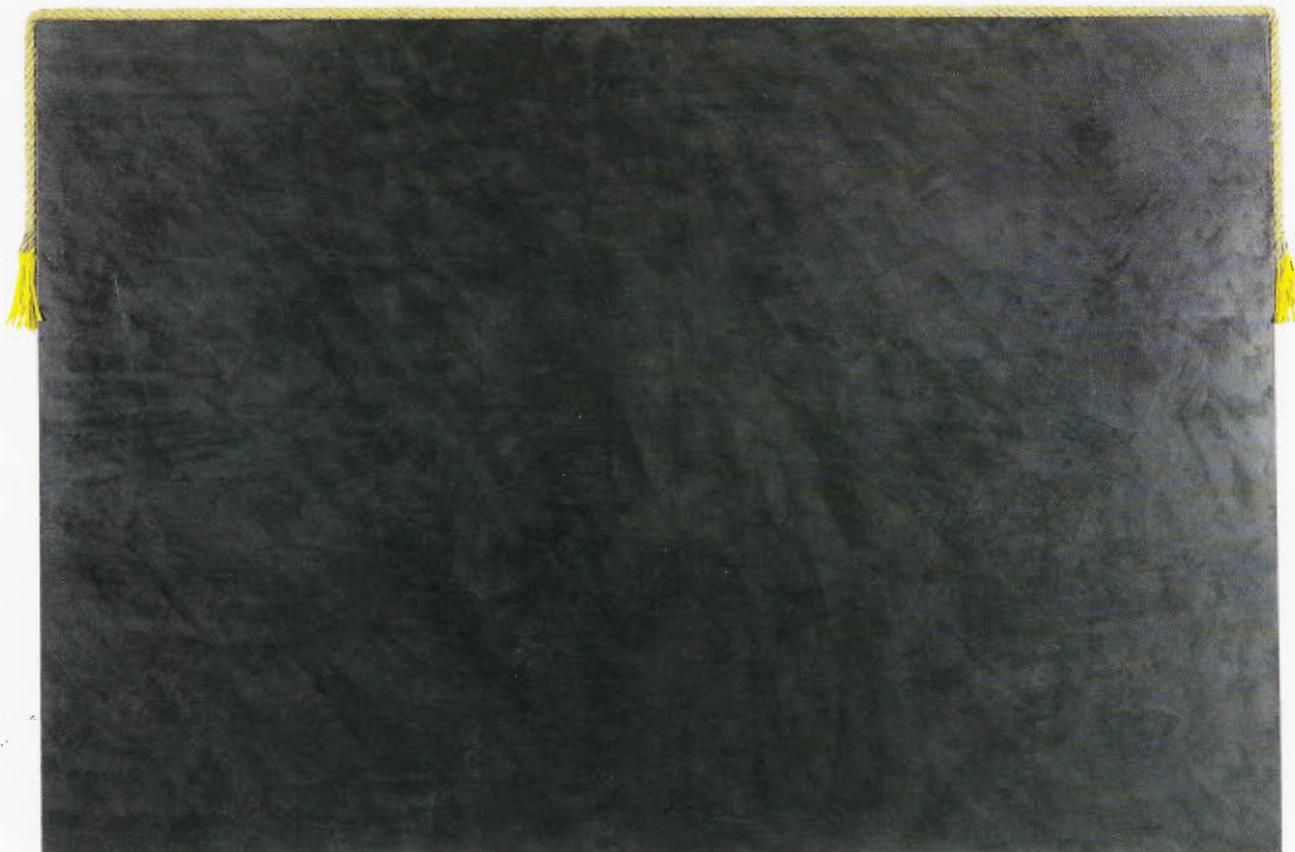


65.
Senza titolo, 2001
velluto con corda, cm 100 (diam.)

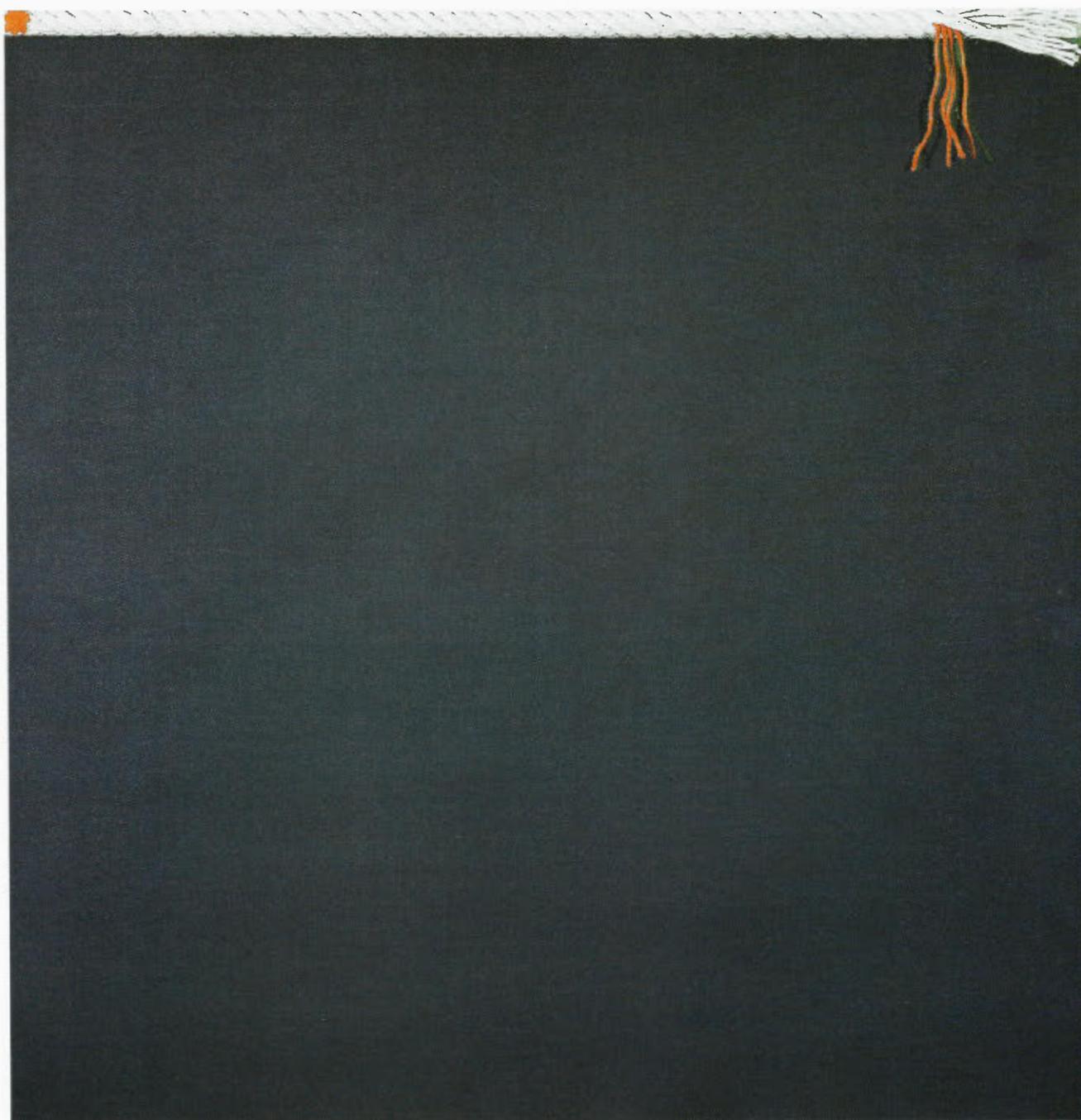


66.
Senza titolo, 2002
velluto con corda, cm 120 (diam.)

114



67.
Senza titolo, 2003
tecnica mista e corda su tavola, cm 130 × 200



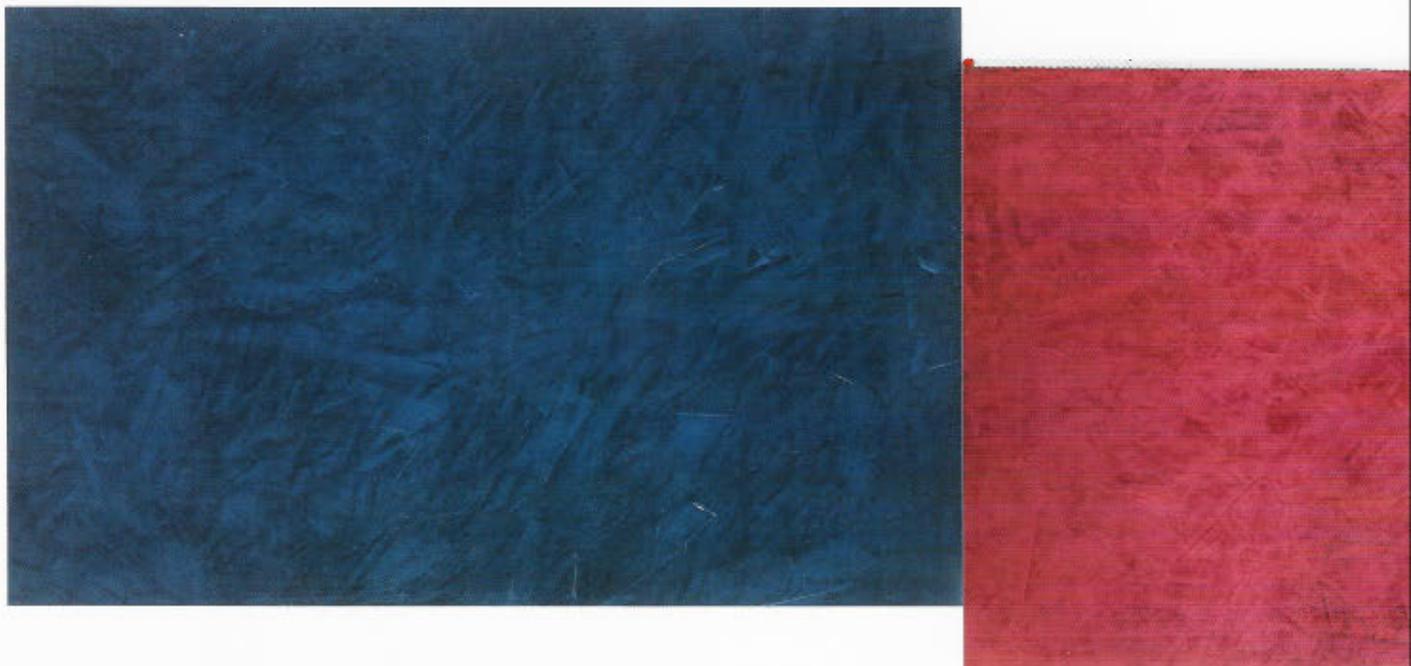
68.
Senza titolo, 2003
acrilico su tela con corda, cm 80 × 80



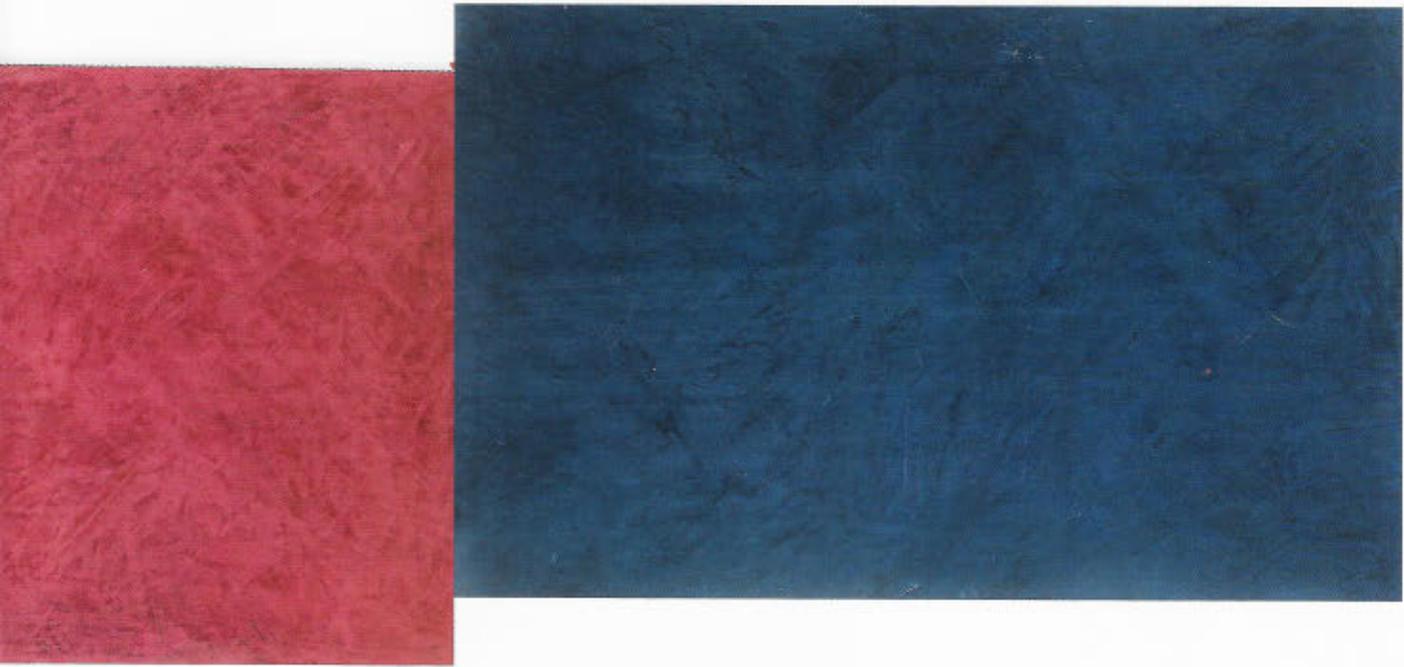
69.
Senza titolo, 2004
tecnica mista su legno, cm 184 × 127



70.
Senza titolo, 2004
tecnica mista su legno, cm 184 × 127



71.
Senza titolo (trittico), 2004
tecnica mista su legno, cm 135-150 × 600





72.
Senza titolo, 2004
tecnica mista su legno con corda, cm 152 (diam.)

APPARATI



G. Olivieri, New York, 1964

BIOGRAFIA

a cura di *Angela Tagliaferro*

Giorgio Olivieri nasce a Verona nel 1937. Si diploma nel 1961 all'Istituto d'arte di Modena in un clima culturale profondamente segnato dall'avventura espressionista e informale di Luigi Spazzapan.

Inizia la sua attività espositiva alla fine degli anni cinquanta.

Nel 1960, in occasione della prima personale alla galleria Novelli di Verona, presenta una serie di paesaggi di matrice neoespressionista.

Nel corso degli anni sessanta partecipa a numerosi premi e rassegne collettive (*Premio San Fedele*, Milano, 1961, 1963; *Premio Diomira*, Milano, 1962; Biennale nazionale d'arte di Verona, palazzo della Gran Guardia, 1963, 1965, 1967; *Premio Marche*, Ancona, 1962, 1963; *Premio La giovane pittura italiana*, Recanati, 1964).

Tra il 1962 e il 1963 insegna alla scuola d'arte Nani di Verona.

Nel 1964, grazie ad alcuni contatti con giornalisti e critici americani, parte con Novello Finotti per New York e tiene una personale alla The Armory gallery. Respira il clima della pop art, nel pieno della sua straordinaria affermazione. È affascinato dalle poetiche dell'espressionismo astratto, nella sua linea analitica, interpretata da artisti come Barnett Newman, Frank Stella, Mark Rothko. È a New York quando lo raggiunge la notizia della nascita di Stefano, il secondo dei suoi figli (nel 1963 la moglie Renza ha dato alla luce Claudia).

Nel 1965 partecipa alla collettiva *3 pittori 3 scultori veronesi* alla galleria Goethe di Bolzano, dove espone una serie di opere, *Ricordi di viaggio*, *Racconto*, *Storie parallele*, i cui titoli catturano una dimensione narrativa.

L'opera a tempera e collage pubblicata in catalogo (*Ripetizione e dissolvenza*, 1962) sembra muoversi in un territorio di confine tra il pop e l'informale; un'icona femminile da rotocalco filtra da uno sfondo nebuloso solcato da misteriose impronte materiche. A strutturare le immagini compaiono già le scansioni geometriche che caratterizzeranno il futuro percorso dell'artista.

Nella sua presentazione, Gianlorenzo Mel-

lini parla di «calde verzure macromolecolari dai colori elettrici, alla Bacon», di un'enigmatica mescolanza tra forme organiche e inorganiche, di una «vività grafica quasi giapponese».

Nel 1966 Olivieri partecipa con alcuni artisti veronesi a una collettiva a palazzo Capponi a Firenze.

La linoleografia (1966) in catalogo è costruita sovrapponendo due immagini, la superiore astratta (tipo orbita stellare), la sottostante di impianto figurativo (con echi della pittura di Afro, Santomaso, Corpora, Birolli). I colori sono vivaci, la stesura cromatica a *plat*.

Gianlorenzo Mellini vi legge «forme di evasione silenziosa, venate di alta malinconia» racchiuse in «un racconto pacato, fondato su simboli elementari»; Lara Vincica Masini osserva come l'artista proceda per moduli razionali, «accostati in una dialettica inquieta, a sigle emblematiche, in una raggelata araldica grafica».

Prende parte, sempre nel 1966, alla mostra *Una situazione veronese* alla galleria Ferrari di Verona. Tra gli altri espongono Arduini, Girardello, Bogoni.

La linoleografia scelta per il catalogo manifesta una decisa stilizzazione formale: una serie di icone ritagliate come in un collage (il tema-sigla è quello della tenaglia-mostro che poi si trasforma in chiave) campeggiano su di uno sfondo a tinte piatte, articolato in zone giustapposte; i pigmenti, come sottolinea Alessandro Mozzambani, sono «forti e interdipendenti».

A queste date Olivieri ha acquistato con Arduini tre torchi, due litografici e uno da stampa. Il loro è un fecondo sodalizio di prove ed esperimenti e tuttavia, quello grafico, è un percorso che Olivieri sviluppa solo in questi anni di formazione. Egli infatti non ama la serialità, ma la magia del pezzo unico.

Del 1968 è una mostra alla fondazione Querini Stampalia di Venezia. Invitato da Giuseppe Mazzariol, Olivieri vi espone una serie di incisioni, tra cui *Ribalta*, che manifestano una chiara spinta geometrizzante (barre, rettangoli, cerchi). Questa tendenza è confermata dai titoli delle ope-

re in mostra che, se da un alto si collocano su di un versante narrativo (*Why not*, *Piccola partita*, *Rapace*, *Via segreta*), dall'altro dichiarano invece un approccio più schiettamente geometrico (*Onda e campo rosso*, *Ritmo in diagonale*, *In campo grigio*), rafforzato dall'evidenza del segno grafico e dall'uso di colori brillanti e icastici.

Licisco Magagnato individua nell'opera di Olivieri «il tentativo di ridurre al minimo e all'elementare il proprio vocabolario in una prospettiva di ricostruzione delle fondamenta del mondo e dei modi espressivi», e osserva: «In Olivieri 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».

Sempre nel 1968 presenta alcune delle incisioni della Querini Stampalia alla galleria Bocchini, a Verona.

Gianlorenzo Mellini sottolinea come queste opere esprimano una posizione elementare e basica di ricerca grafica lontana da qualsiasi intenzionalità narrativa o decorativa. Da questo atteggiamento «primario», secondo Mellini, scaturiscono le tipologie, ora puristiche, ora neometafisiche, ora melodiche, del linguaggio di Olivieri.

Illustra con linoleografie a colori il volume *Esperimenti sul metodo* di Roberto Sanesi presso la Stamperia Valdona di Giovanni Mardesteig. Un'avventura che condivide con artisti come Valerio Adami, Lucio Del Pezzo, Emilio Tadini e Enrico Baj.

A partire dalla fine degli anni sessanta si va precisando la cifra peculiare della ricerca di Olivieri, che rimarrà di fatto coerente rispetto a se stessa fino alle prove più recenti. L'approdo a una nuova stagione pittorica è documentato da una personale del 1971-1972 alla galleria Cortina di Verona, dove espone una serie di opere di matrice astratto-geometrica (*Verticale*, *Spezzata verde*, *Angolo arancio*, *Pondus*, *Due campi* ecc.): bande verticali, linee spezzate, angoli, diagonali. I colori, acrilici, sono violenti e dissonanti.



G. Olivieri con N. Finotti, New York, 1964

V. Ferrari, G. Fontana, F. Arduini, G. Corsi, G. Olivieri, N. Finotti, gallerista E. Casciaro, Bolzano, galleria Goethe, 1965

Nella presentazione in catalogo Licisco Magagnato parla di Olivieri come di un artista concentrato sull'aspetto tecnico delle opere, sulla ricerca dei materiali, sugli strumenti e sui procedimenti del creare (con un'attitudine che sta a metà strada tra quella dell'artista artigiano medioevale e dell'artista intellettuale rinascimentale). Un'indagine che lo porta a concepire un'unità assoluta tra il colore e la superficie della tela: «La pittura appare come colore in sospensione; il colore è astratto da ogni corposità»; la matericità del supporto e la stesura della pennellata svaniscono. Ogni striscia di colore nel campo fa pulsare e vibrare quelle vicine, mentre il rigore delle geometrie sottolinea armonie e dissonanze.

Magagnato inquadra il linguaggio dell'artista all'interno di quel grande movimento contemporaneo che oscilla «tra le stesure informali di Rothko, gli omaggi al quadrato di Albers, le esperienze ondulatorie di Vasarely, le campiture elementari di Yves Klein, Morris Louis, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland».

Nei primi anni settanta Olivieri realizza una serie di quadri-oggetto, geometrici, componibili, strutture nitide *hard-edge*, dove la superficie monocroma *à plat* (tessissima, imbevuta di colori acrilici molto diluiti e stesi con il pennello a varie riprese sulla tela) è interrotta da strisce dipinte o dai profili dei diversi telai sagomati e giustapposti. La presenza di queste linee finisce per enfatizzare, per contrasto, le caratteristiche della tela (trama, tessitura, superficie ecc.).

Nel 1972 è alla galleria Cortina di Milano con un ciclo di dipinti costruiti appunto per mezzo di tele sagomate giustapposte a polittico: *Costruzione grigia*, *Rosso-blu-verde*, *Grande icona*, *Tre triangoli verdi* ecc.

Roberto Sanesi legge in queste opere una interazione continua tra forma, colore e spazio: «Le icone di Olivieri non sono effigi, sono oggettivizzazioni dello spazio».

Le immagini, infatti, non occupano lo spazio, non si strutturano in esso; è lo spazio a farsi corpo, ad articolarsi nella propria interna dialettica. Il colore, piatto e puro, si fa superficie.

Nel 1973 nascono i primi dipinti con gli spaghi, opere monocrome dalle tinte neutre, percorse da sottili spaghi (tono su tono) che percorrono in senso verticale la tela e che, in virtù di un lieve scarto di luce e di ombra, imprimono una vibrazione alla superficie pittorica, che è poi lo spazio infinito su cui interviene l'artista.

Una vibrazione che è più intensa rispetto a quella provocata da una semplice linea dipinta.

Nel 1974 Olivieri tiene una personale allo Studio La Città a Verona, la prima di una importante serie.

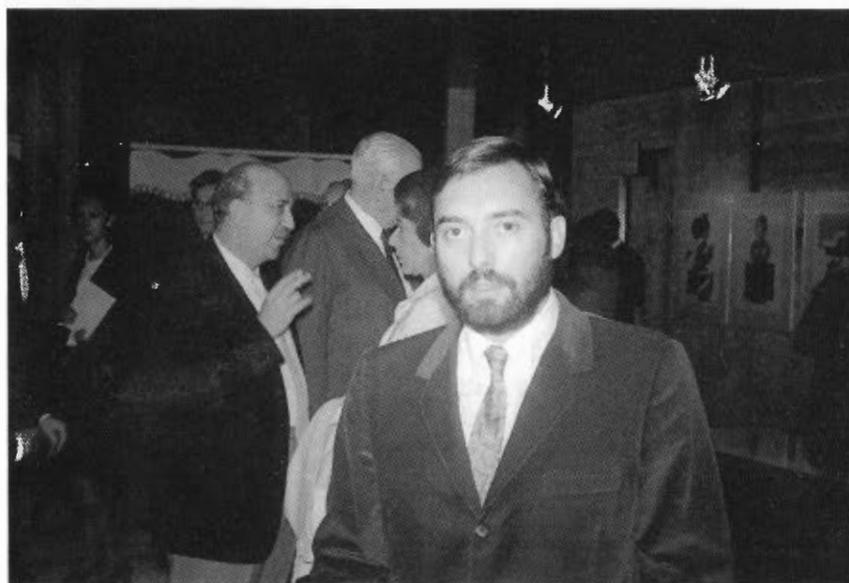
Le opere esposte appartengono al ciclo delle tele monocrome sagomate.

Nel suo intervento in catalogo, Alessandro Mozzambani sottolinea quell'approccio operativo e analitico che costituisce la chiave di volta per la comprensione del linguaggio di Olivieri negli anni settanta: «La pittura, potrebbe dire Olivieri, è se stessa e il manifestarsi *evidente* dei suoi progetti [...]. Il quadro è a priori l'esclusivo, fisico, necessario, spazio su cui intervenire operativamente». E ancora: «Lo spazio è agibile, la pittura è agibile».

Le opere, nella loro nitida formulazione, nella loro chiarezza progettuale, nella purezza cromatica delle immagini, provano come Olivieri non ricerchi significati estranei alla logica del fare.

In questi anni la sua ricerca si fa interprete di quel clima di azzeramento aniconico che segue l'onda calda dell'informale e che privilegia la pittura come procedimento analitico, indagine intorno ai suoi strumenti, alla sua sintassi, alle sue specificità. La pittura coincide di fatto con il lavoro, la prassi operativa, l'empiria sperimentale necessaria a realizzare l'opera.

Filiberto Menna, in uno scritto del 1988, sintetizza così i tratti peculiari di questa stagione: «La ridefinizione del quadro muovendo dai dati primari della cornice, della superficie-supporto e del colore come stesura monocroma pura, o ancora il rapporto tra quadro e ambiente seguendo un processo di frammentazione e disseminazione; o la riduzione dell'intervento al segno minimale della traccia e dell'impronta. Ed è appunto questo processo di



*D. Leverett, R. Guarneri, C. Verna, G. Olivieri,
H. Sutton-de Franchis, 1965*

G. Mazzariol, G. Olivieri, Venezia, Querini Stampalia, 1968



G. Olivieri con la moglie Renza e i figli Claudia e Stefano nella loro casa a Verona, 1973

riduzione dell'opera ai suoi dati elementari, al livello fisico dei supporti, del colore, dei segni primari o anche della pratica (lavoro) necessaria per realizzare l'opera, che assume in ultima istanza, il significato di un discorso sulla pittura nel momento in cui si fa concretamente la pittura» (*Astratta*, 1988).

Questo tipo di indagine è approfondita, lungo gli anni settanta, da una nutrita schiera di artisti, tra cui Rodolfo Aricò, Paolo Cotani, Giuseppe Uncini, Carlo Battaglia, Giorgio Griffa, Riccardo Guarneri, Carmen Gloria Morales, Gottardo Ortelli, Claudio Verna, Pino Pinelli.

Giorgio Cortenova, in occasione della mostra *Un futuro possibile. Nuova pittura*, a palazzo dei Diamanti a Ferrara (1973), battezza questa corrente come «nuova pittura». Altri coniano le definizioni di «pittura analitica» e di «pittura-pittura».

A Verona questo tipo di ricerca è sostenuta dalle due gallerie di punta in ordine alla promozione delle tendenze artistiche più avanzate, la galleria Ferrari e lo Studio La Città.

Del 1975 è appunto una personale di Olivieri allo Studio La Città. La brochure di invito alla mostra riporta un'opera dalla configurazione nuova: una tela beige che, lungo il bordo sinistro, presenta una serie di sottili strisce verticali di diversi colori. Gli interventi che, in molti casi, coinvolgono i risvolti della tela fissati al telaio, da un lato inducono una virtuale variazione di frequenza nella distesa cromatica del largo centrale, dall'altro tendono ad annullare la terza dimensione.

La profondità del telaio non viene più percepita, le righe colorate disegnano un *continuum* spaziale che sembra raddrizzare lo spessore del supporto sul piano. L'opera, apparentemente semplice nella sua nitida struttura compositiva, presenta in realtà una complessa e a tratti ambigua natura, a partire da quella duplice prospettiva (frontale e laterale) che è imposta allo spettatore. Michael Haggerty sottolinea proprio questo dato: «Spesso proprio il bordo del quadro può essere il punto focale dell'opera [...]». Il procedimento è rischioso in quanto richiede un diverso modo di guardare i quadri: un punto di vista statico di fronte

alla tela non dà un'idea della sua totalità; solo quando osservata da vari punti di vista essa può essere mentalmente e perciò visivamente ricostruita». L'ambiguità spaziale nel rapporto tra la parte anteriore e il fianco dell'opera influisce su chi guarda suggestionandone il ricordo. Le immagini finiscono per sovrapporsi nello spazio infinito della memoria.

Nel 1976, in occasione di una personale alla galleria E di Bolzano, espone una serie di opere a «righe sottili» e un'altra caratterizzata da quelle che Haggerty definisce come «velature tonali», risultato di una stratificazione cromatica: l'artista dipinge alcune strisce colorate, sulle quali poi interviene stendendo una tinta neutra, che lascia a fatica intravedere il disegno sottostante.

La memoria delle strisce rimane solo nel punto di congiunzione tra «il fronte» della tela e il margine che scala in profondità, con un sottile gioco di rimandi spaziali.

Nel 1978 Olivieri è ancora allo Studio La Città. Marchiori loda la chiarezza concettuale e la coerenza della sua ricerca, eccezionale in un panorama dominato dalle ultime incursioni dell'informale e dai giochi della body art. È affascinato dal motivo delle righe sui montanti della tela: «questo intervento con linee parallele multicolori dà una continuità alle immacolate superfici, un ritmo inatteso e mutevole si svolge al di là del quadro su quei risvolti in cui appare, del tutto impreveduta una nuova realtà visuale». Una soluzione prospettica che, secondo Marchiori, divarica in qualche modo l'opera di Olivieri rispetto al discorso purista della nuova pittura.

Tra il 1976 e il 1978 Olivieri si dedica a un singolare ciclo di dipinti con specchi. L'artista inserisce segmenti di specchio ai margini dell'opera nello spessore del telaio, con effetti di spaesamento: se l'introduzione della superficie specchiante crea, da un lato, una sensazione di discontinuità nella superficie dipinta e le imprime un fremito, dall'altro produce un risultato di continuità portando all'interno della tela il mondo (visione frontale); in ogni caso se ci si spo-



A. Mozzambani, G. Ballo, G. Olivieri, R. Cappellini, Venezia, 1974

Verona, Studio La Città, inaugurazione mostra personale, 1974

sta verso l'estremità del dipinto, lo specchio tende via via a sottrarsi alla nostra percezione restituendoci la tela dipinta (visione laterale).

Nel 1979 tiene una personale alla galleria La Polena di Genova con opere dal 1977 al 1979, contrassegnate ai margini e agli angoli da una serie di bande larghe colorate e parallele.

In quest'occasione, per la prima volta, Giorgio Cortenova presenta l'opera di Olivieri.

Cortenova osserva come, per il pittore degli anni settanta, la tela non sia più luogo in cui riversare immagini, avvenimenti, stati d'animo: «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». E a proposito degli interventi ai margini della tela: «Quando si concentra l'osservazione su quel *segnare*, su quel dipingere di Olivieri lungo i margini del campo (così da sottolinearli scrupolosamente), si è di conseguenza portati a recepire una sottolineatura del vuoto che si apre al centro; si direbbe che la pittura sia tutta lì, in periferia, ma per aprire un varco di *amore* verso il vuoto della centralità».

Nel corso degli anni settanta partecipa a diverse rassegne collettive, premi, fiere internazionali. Numerose le occasioni di esposizione all'estero: nel 1973 è all'Istituto italiano di cultura di Teheran e alla Bertrand Russell House di Nottingham, nel 1974 all'IKI di Düsseldorf (di nuovo nel 1976), nel 1975 (con Riccardo Guarneri e Claudio Verna) all'Annely Juda Fine Art di Londra, ad Art 1975 a Basilea (parteciperà anche all'edizione del 1979), nel 1979 all'International art fair di Colonia.

L'esperienza londinese costituisce un momento significativo nel suo percorso artistico.

Peter Fuller recensisce con grande enfasi la mostra sulle pagine di «Studio International», osservando come la pittura di Olivieri si muova intorno a leggere variazioni di colore distribuite all'interno di aree giustapposte della superficie. «In modo caratteristico, egli torna continuamente alla li-



nea: talvolta rappresentata da una divisione fisica delle tele; talvolta da un pezzo di spago incollato su di esse, altre volte ancora da una linea sulla superficie. Olivieri è giunto al punto di abbandonare quasi tutti i componenti tradizionali della pittura, eccetto la superficie». In questo modo, secondo Fuller, Olivieri traccia un percorso lungo il quale una ricerca puramente formale intreccia un tipo di indagine retorica sull'arte, analoga a quelle di artisti come Manzoni o Klein.

Tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta il mutato clima culturale penalizza chi coltiva un genere di pittura non oggettiva. Avanza l'era della citazione postmoderna, dei selvaggi espressionismi, del citazionismo consumistico, della transavanguardia.

La bilancia pende a favore dell'iconicità narrativa e ciò si traduce in un atteggiamento di sostanziale ostracismo da parte della critica militante nei confronti delle secessioni astratte. Sono anni difficili in cui Olivieri, con coerenza, approfondisce le ricerche di sempre, enfatizzando, tuttavia, i valori emozionali e il potere evocativo del colore.

Nel 1980 Cortenova, in occasione di una personale di Olivieri allo Studio la Città, sottolinea come l'apparente asetticità del linguaggio di Olivieri, non sia sinonimo di un pensiero a-problematico.

«E non si deve credere che certi livelli di tranquilla sicurezza formale, che il dipinarsi in tutta scioltezza cui il lavoro di Olivieri è ormai pervenuto, non nasca da una faticata introspezione, da un possesso del proprio pensiero che non sia frutto di affannosi turbamenti. L'aria che si respira, l'aria che respirano le sue superfici è gravida di turbolenze sotterranee».

Nel 1981 espone a palazzo dei Diamanti di Ferrara opere dal 1970 al 1981: tele sagomate, tele con spaghi, dipinti a bande sottili e dipinti a bande larghe sui margini, e un nuovo ciclo di dipinti in cui aste rigide e bastoncini colorati appaiono disseminati alle estremità o negli angoli della tela; essi tendono ad andare oltre la singola opera, articolandosi in dittici e in trittici.



Verona, Studio La Città, inaugurazione mostra personale, 1974

A. Green, H. Sutton de Franchis, G. Olivieri, A. Juda, Verona, Studio La Città, 1976

G. Olivieri, G. Marchiori, Verona, Studio La Città, inaugurazione mostra personale, 1978

Il motivo delle asticelle, che introduce una variazione rispetto al tema delle bande, rappresenta un modo nuovo di eccitare lo spazio, che ora brulica con un'intensità e un ritmo differente.

Guido Ballo, nella sua introduzione al catalogo, traccia le coordinate della ricerca «spazialista» di Olivieri: «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 [...]». 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 iridescenti di Balla, alla mostra *Continuità* degli anni sessanta, a cui partecipò 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».

Del 1982 è una personale al palazzo della Gran Guardia a cura di Giorgio Cortenova.

Nel 1983, in occasione del XXV Premio Castello Svevo alla Galleria civica di Termoli, che ha il suo centro di riflessione in ciò che è avvenuto in Italia dopo il 1968 (arte concettuale, arte povera, body art, arte ambientale, nuova pittura ecc.), espone *I giardini di Poseidon*, inaugurando una nuova stagione di lavoro.

La sigla emblematica di questo ciclo è data da un punteggiato di natura pulviscolare che – tracciato per mezzo di nn pennello sottile e di pennarelli ad alcool – si libra in scie luminose nello spazio trasparente e vaporoso della tela. L'ispirazione nasce da un viaggio a Ischia. Affascinato dalla vegetazione lussureggiante dell'isola, Olivieri sembra voler rievocare l'effetto di una flora minuta e fitta con singolare, aerea levità.

Tra il 1983 e il 1984 partecipa a una serie di esposizioni (Artra Studio, Milano; galleria Cinquetti, Verona; Nuova Giulio Cesare, Rimini) con un gruppo artisti – tra cui An-

gelo Celeste, Pino Pinelli, Leonardo Santoli, Alessandro Uboldi – che Giorgio Cortenova raccoglie nella definizione di «Arcaici di fine secolo».

In occasione di queste mostre espone un nucleo di opere dalle stesure cromatiche liquide percorse da brevi e coloratissime aste geometriche.

Il colore, un'onda fluida, trasparente e leggera, si espande rompendo gli argini del rigore, coinvolgendo anzi le bande colorate nell'eccitata epifania della pittura.

Per Cortenova questi pittori recuperano il ritmo arcaico dell'arte. Essi amano l'arte, ma rifiutano il sistema che la tiene prigioniera. Per loro non ha più senso parlare il linguaggio del moderno o del postmoderno. La dialettica tra gli elementi del fare artistico si riduce a pochi termini. La pittura si rivolge esclusivamente ai primari e ai complementari di rinforzo: «Dopo il *ventralismo* della fine anni settanta-inizio anni ottanta, lo scivolamento liquido e laterale attraverso i resti e i monumenti della storia lascia il posto al rinnovarsi della progettualità. Ma si tratta di un progetto S-quadrato che non vola nelle zone irrespirabili dell'utopia, né si inoltra nei paradisi delle perfezioni: rimbalza invece dalle regioni più profonde dell'io e da quelle mediane della psiche laddove la dialettica distilla i gialli, i rossi e i blu e casomai chiede rinforzo ai complementari».

Nel catalogo della mostra *La secessione astratta degli anni ottanta*, tenutasi nel 1986 a Umbertide, Cortenova chiarisce ulteriormente i termini della questione: «Questi artisti lavorano ad un progetto strettamente collegato ad un principio di "arcaicità" come "forma" primigenia dell'astratto: luogo in cui la materia e la sua energia, al pari dell'io e delle sue pulsioni profonde, si concretizzano nella bidimensionalità della superficie e nella tridimensionalità dello spazio».

Ancora *Arcobaleni* dagli sfondi vaporosi e luminosissimi (con tonalità rosate, gialle, azzurre, violacee) e *Giardini* nelle personali che Olivieri tiene nel 1984 all'Artra Studio di Milano e alla galleria Cinquetti di Verona.

Nel saggio dal titolo *Per effetto di velocità* Cortenova osserva come ci siano, nella sto-

ria dell'arte contemporanea, casi in cui la superficie «va a perdere», «è messa a morte» (Morris Louis, Twombly, Lucio Fontana, Osvaldo Licini), viene cioè a essere annullata in virtù di una pittura «respirante», assorbita dalla tela, pronta ad aprirsi e a disperdersi nell'aria, nello spazio infinito. Questo accade quando la superficie non costituisce più un elemento di appoggio (per il colore), ma diviene «una membrana equivalente alla psiche o al pensiero dell'io». La pittura si trasforma in energia, folgorazione, cortocircuito e incendio: «La pittura di Olivieri appartiene a questa linea di ricerca che nei lavori degli ultimi due anni, dai *Giardini* agli *Arcobaleni* si è andata precisando e ha assunto un ritmo di rara intensità. 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. [...] Ora il risultato luminoso e l'invadenza spaziale delle tele non sono più dovuti alla forzatura asimmetrica dei piani, ma a 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*».

Nel 1985 Olivieri espone, in una personale alla Galleria d'arte contemporanea di Suzara, una serie di dipinti realizzati tra il 1984 e il 1985. Introducono il catalogo due scritti, uno a cura di Alberto Lui, l'altro di Luigi Meneghelli.

Queste opere, che rientrano nel ciclo delle *Mappe*, descrivono masse cromatiche variamente frastagliate, campite per mezzo di pigmenti fluorescenti, compresse all'interno di vivacissime barre multicolori. Le bande colorate si inclinano, si rovesciano, danno vita a impetuosi dinamismi.

Il ciclo delle *Mappe* nasce in armoniosa continuità con quello degli *Arcobaleni*, di cui recupera la dimensione aerea e cosmica, l'immagine di una galassia che si espande e si contrae.

Alberto Lui parla di porzioni di mappe

terrestri, «mappe strane, assurde eppure assolute», isole, mari, colli, tramonti, insenature, distese di azzurri e di verdi, fluide e liquide immagini intorno alle quali si dispongono «segni ritmati e spaesanti».

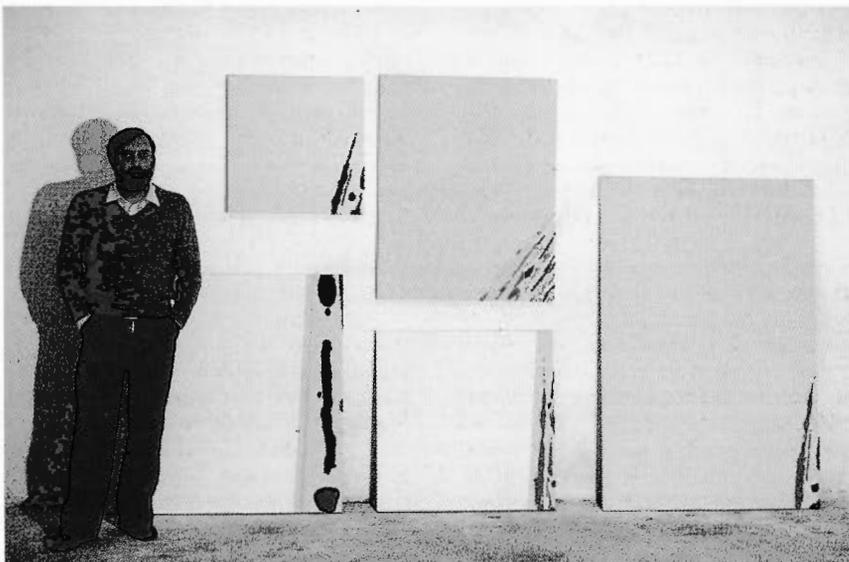
Luigi Meneghelli osserva come la pittura recente di Olivieri, eludendo ogni organizzazione rigorosamente formale, sia tutta nel palpito cromatico che percorre, come un respiro, la tela: «quasi una pellicola impressionata da differenti transiti di luce, una membrana sottile sfiorata da indefinibili riverberi».

Sempre nel 1986 espone una serie di *Mappe* alla galleria Cinquetti di Verona e partecipa, con Eros Bonamini, Carlo Casetti, Igino Legnaghi, a una collettiva dal titolo *Sconfinamenti* alla Kunstlerwerkstatt di Monaco di Baviera.

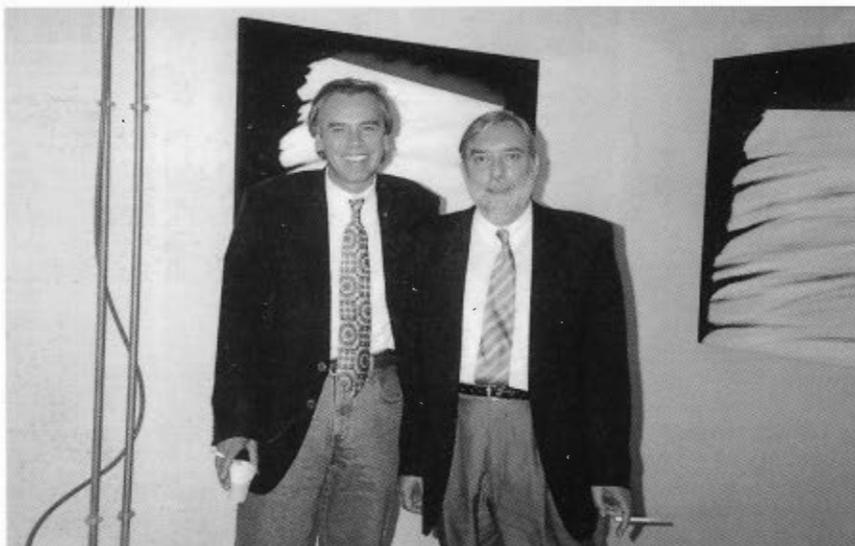
In occasione di quest'ultima, pubblica sei *Mappe* (1984-1985) che Giorgio Trevisan descrive come «un tumulto cromatico dal quale sorgono le immagini incontenibili di fantastici spazi siderali».

Olivieri si cimenta anche con il *medium* della carta e nel 1986 partecipa a una collettiva dal titolo *Fabriano(C)Arte 1986. Dimensione collage*, a cura di Giorgio Cortenova, Giorgio di Genova e Filiberto Menna, al palazzo del Buon Gesù di Fabriano. In catalogo sono presentate tre opere del 1978 dove Olivieri, «attraverso una sorta di *dé-collage*, svela i bordi o il tessuto vibrante della superficie» (Cortenova).

Nel 1988 prende parte alla mostra *Mare&Mare. Il mare nelle arti visuali* a Castel dell'Ovo a Napoli. L'opera pubblicata in catalogo, *Citara* (1987), è un poligono azzurro, lavorato nello spessore del colore, sospeso su di un blu fondo. Un'opera dalla configurazione originale che segna una nuova fase nel percorso dell'artista: si tratta di una fase materica, che si contrappone a quella delle *Mappe*, contrassegnata da stesure liquide e acquarellate. Così scrive Marcello Venturoli: «Giorgio Olivieri, da quel drastico spazialista che fu 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».



Giorgio Olivieri nel suo studio, Verona, San Zeno, anni ottanta



G. Cortenova, G. Olivieri, Umbertide,
Centro per l'Arte contemporanea,
inaugurazione mostra personale, 1992

G. Olivieri, E. Castellani, Verona, Studio La
Città, inaugurazione mostra personale, 1979

Nel 1988 partecipa ad *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, una storica rassegna a cura di Giorgio Cortenova e Filiberto Menna, allestita a palazzo Forti a Verona e successivamente ospitata a palazzo della Permanente a Milano e a Darmstadt in Germania.

La mostra è una esaustiva ricognizione delle secessioni astratte lungo un arco di quarant'anni, volta a individuare continuità e differenze in tutte quelle esperienze che, rivendicando un'autonomia sintattica della pittura, hanno prodotto un processo riduttivo della forma.

Nel 1989 Olivieri è tra gli artisti invitati all'esposizione *Quei problematici anni settanta* alla galleria dei Banchi Nuovi di Roma, a cura di Giorgio Cortenova, una riflessione su una generazione di artisti che, azzerate le forme naturalistiche, hanno privilegiato la pittura come procedimento analitico e riflessivo intorno agli statuti stessi del gesto pittorico e dell'arte come specificità di linguaggio.

Sempre nel 1989 viene allestita una personale all'Art Promotion Gallery di Monaco di Baviera, con presentazione di Giorgio Cortenova.

Nel corso degli anni ottanta espone all'International art fair di Düsseldorf (1980), a quella di Colonia (1982), ad *Art 11'80* (1980) e *Art 13'82* (1982) a Basilea; nel 1981 prende parte alla mostra *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980* a palazzo delle Esposizioni di Roma; espone alla FIAC di Parigi (1982), ad Artefiera a Bologna (1983, 1984), alla rassegna *Una pittura inquietante* al Museumspavillon di Salisburgo (1983), alla *XI Quadriennale* a palazzo delle Esposizioni di Roma (1986). La rassegna si articola in sette sezioni, tra cui «arte come visitazione dei linguaggi astratto-informali», ordinata da G.M. Accade, G. Cortenova, Dadamaino, G. Griffa, M. Meneguzzo, S. Sinfisi. Sempre nel 1986, Olivieri partecipa ad *Artisti italiani d'oggi* a Lima.

Nel 1992 tiene una retrospettiva alla Rocca di Umbertide con opere dal 1987 al 1992.

In catalogo testi critici di Giorgio Cortenova, Enrico Mascelloni, Luigi Meneghelli.

I dipinti di questa stagione esibiscono ma-

tasse di colore sontuose, filamentose, arroventate e dinamiche, solo in parte sorvegliate dai contorni lineari e geometrici che le delimitano, dalle sagome che le contrappongono agli sfondi. Sono immagini stratificate, allusive, gravide di luce, memori delle nebbie di Turner e dei vapori dell'ultimo Monet.

Cortenova osserva come Olivieri, già negli anni settanta, disattendesse, con gli interventi sui bordi del telaio, il perimetro della tela, rifiutando la dittatura della superficie. «Oggi 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 della natura e della vita che in essa si sviluppa, cioè la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco: masse dalle forme in via di definizione, per le quali ogni geometria appena delineata appare improbabile, incompatibile con il contesto, fragile traccia di un movimento cosmico tendenzialmente circolare».

Luigi Meneghelli puntualizza come tutta la ricerca di Olivieri sia in costante equilibrio tra i poli dell'organizzazione razionale e dell'emotività, tra un orientamento progettuale e la sua elusione.

«In Olivieri è sempre riscontrabile una dinamica visuale di fondo, la ricerca di effetti di asimmetria, una combinazione di piani che entrano in libera relazione tra loro: la sua immagine è sempre complicata, pluridirezionale, carica di componenti di ottica». «Nei lavori recenti» osserva Meneghelli «l'immagine risulta invariabilmente turbata: uno spazio che crea 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».

Tra il 1994 e il 1995 Olivieri realizza una serie di opere dai rilevati spessori materici (impasti acrilici, sabbie, spago su tela e cartonlegno) che esibiscono immagini frastagliate, stratificate, campite con cromie autunnali e terrose capaci di evocare le lontananze della memoria. Dipinti che appaiono percorsi da filamenti di materia aggettante e da fessurazioni a ritmare verticalmente la tela.

Presentati per la prima volta nel 1995 alla galleria Giarina di Verona in una mostra dal titolo *Giorgio Olivieri. L'emozione della materia*, sono ospitati nel 1997 all'Atelier ducale di Mantova e nel 1998 alla galleria Le due Spine di Rovereto. In occasione di queste esposizioni Cortenova sottolinea la coerenza del lavoro di Olivieri ripercorrendone le tappe, dalle esperienze analitiche dei primi anni settanta, alla necessità di rompere le geometrie e la linearità del segno per rivendicare a sé il territorio dell'emozione (intorno alla metà del decennio), al pieno recupero, negli anni ottanta, di uno spessore poetico, contrassegnato dalla dialettica presenza-lontananza. «Ora» scrive Cortenova «la pittura ha conquistato un peso, una tangibilità ed uno spessore materico che mai si erano prima manifestati, ma di uguale forza e ampiezza appare l'impressione della lontananza, il polmone d'aria, il respiro della memoria di cui è gravida questa nuova materia».

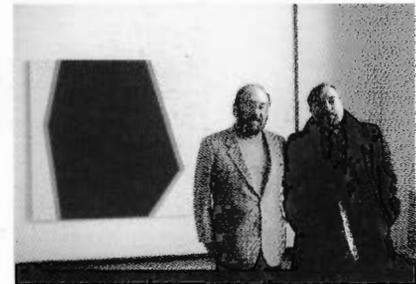
Tra il 1996 e il 1997 Olivieri si dedica a una singolare sperimentazione sugli oggetti dimessi del quotidiano (estintori, telefoni, biciclette, mappamondi, letti, bilance ecc.) sottoponendoli a una curiosa metamorfosi: li avvolge, li stringe con una corda – ricordo di una serie di opere dei primi anni settanta – ma con intenzioni distanti dalla provocazione dadaista. Lo spunto alla creazione di questo ciclo nasce dalla partecipazione dell'artista a una mostra a Prato nel 1996 (*Il fascino dell'oggetto*), a cura di Enrico Mascelloni, con opere di Arman, Beuys, César, Matta ecc.

Olivieri avvolge una bicicletta in una corda grezza, tesissima, imbevuta di colla e la espone accanto a un dipinto a essa tipologicamente affine (*La pittura e il suo doppio*, 1995).

Nel 1997 presenta una serie di queste sculture-oggetto alla galerie Porte Avion di Marsiglia.

Cortenova osserva come gli oggetti «prelevati» dall'artista non siano manipolati, assemblati e gettati negli spazi deputati all'arte con l'atteggiamento provocatorio di dada o dei nouveaux réalistes.

Al contrario Olivieri porrebbe in atto un procedimento tendente ad addolcire l'impatto con la realtà.



Verona, palazzo della Gran Guardia, mostra personale, 1982

A. Mozzambani, G. Olivieri, Verona, palazzo della Gran Guardia, 1982

G. Olivieri, L. Magagnato, Verona, palazzo della Gran Guardia, mostra personale, 1982



Studio di via Paradiso, Verona, 1993

G. Olivieri, Marsiglia, galerie Porte Avion, 1997

G. Cortenova, R. Forchini, G. Olivieri, Rovereto, galleria Due Spine, 1998

P. Salvatore, G. Olivieri, G. Cortenova, gallerista G. Dani, Legnago, galleria Il girasole, mostra personale, 1999

G. Olivieri con i galleristi, Marsiglia, galerie Porte Avion, mostra personale, 1997

«La corda svolge un compito di matrice strutturale e analitica. Ma soprattutto (e in ciò consiste la raffinata magia e la coerenza di Olivieri) essa ridimensiona il tutto alle ragioni della superficie, recuperando emblematicamente alla pittura ciò che alla pittura sembrava poter sfuggire per sempre».

Parallelamente a questa indagine sugli oggetti, porta avanti quel ciclo di opere terrestri e materiche presentate per la prima volta nel 1995 alla Giarina.

Ne espone una selezione in una personale del 1999 alla galleria Il Girasole di Legnago; in alcuni di questi dipinti l'artista recupera l'uso dello spago che sostituisce i precedenti filamenti materici, a delimitare le sottili bande colorate che percorrono la tela.

Così Cortenova: «Oggi, nel linguaggio di Olivieri, domina il potenziale magico del fare pittura: trionfano terre cariche di tramonti, di autunni tiepidi ed allarmanti, che improvvisamente si raffreddano nell'allucinazione luminosa, oppure si lasciano attraversare da nuovi vapori mitteleuropei. In questo modo le superfici del presente combaciano con lo *spleen* cromatico della lontananza e della memoria che il secolo alle porte sembra volerci sottrarre».

Negli anni novanta prende parte a numerose rassegne collettive in Italia e all'estero. Nel 1991 e nel 1992 è ad Artefiera a Bologna; nel 1991 al Centro per l'arte contemporanea alla Rocca di Umbertide; nel 1992 ad Artefiera a Padova e alla galleria Ferrari di Verona, nel 1993 e nel 1994 a palazzo Forti a Verona; nel 1994 allo Studio la Città a Verona; nel 1995 partecipa all'esposizione *Artisti per Sordello* a Goito, nel 1996 alla VII Biennale d'arte sacra alla fondazione Stauros di San Gabriele, Teramo; nel 1996 e nel 1997 a *Sarenco e Malindi Connection*, rispettivamente allo Stadtheater di Furth e alla galleria Le Moulin de Ventabren, vicino Marsiglia, nel 1999 al *Premio Lissone* (premiato).

Nel 2000 Olivieri ha un profilo retrospettivo alla galleria ScalArte di Verona con opere dal 1971 al 1994. Giorgio Cortenova parla di una geometria in continua evoluzione che connota da sempre l'opera di Olivieri e che ha l'afflato magico della «rivelazio-

ne». Superata la fase delle scansioni geometriche della superficie propria degli anni settanta, le geometrie divengono tracce, rilievi cromatici, «segnali affioranti dello stato d'animo, ampolle d'aria dell'emozione». Un'emozione che negli anni novanta si fa più intensa, e che pare affrancarsi dalle ragioni della struttura.

I dipinti più recenti – monocromi raffinatissimi dove il colore, steso a spatola, è insieme saturo e lieve, capace di restituire velature e trasparenze – recuperano il motivo degli spaghi, qui vere e proprie corde impreziosite da nappe variamente colorate che si dispongono lungo il perimetro del dipinto, o ne percorrono la superficie, sovente ritagliata in un tondo.

Cime robuste e spesse rompono la monocromia degli sfondi con maggior incisività rispetto ai vecchi spaghi, contaminando le lucide stesure di colore, mentre legni, compensati e cartoncini costituiscono un supporto alternativo alla classica tela; talvolta la superficie dell'opera è ritagliata in una pezza di velluto nero, con effetti di elegante preziosità.

A partire dal 2000 Olivieri partecipa a tutte edizioni di Artefiera a Bologna (2000, 2001, 2002, 2003, 2004); nel 2001 è alla FIAC di Parigi e al Museo Ideale Leonardo da Vinci a Vinci; nel 2002 alla Toronto International art fair; nel 2004 alla galleria Planetario di Trieste, alla galleria ScalArte di Verona, alla *XI Esposizione nazionale d'arte di gala* di Barcellona, Messina, alla rassegna *Orizzonti aperti. Da Felice Casorati a Vanessa Beecroft*, ospitata a palazzo Forti a Verona.



ELENCO DELLE ESPOSIZIONI

PRINCIPALI MOSTRE PERSONALI

- 1960
Galleria Novelli, Verona
- 1964
The Armory gallery, New York
Galleria Cornice, Verona
- 1968
Galleria Bocchini, Venezia
- 1971-1972
Galleria d'arte Cortina, Verona
- 1972
Galleria d'arte Cortina, Milano
- 1974
Studio La Città, Verona
- 1975
Annely Juda Fine Art, Londra
Studio La Città, Verona
- 1976
Galleria E, Bolzano
- 1978
Studio La Città, Verona
- 1979
Galleria La Polena, Genova
- 1980
Studio La Città, Verona
- 1981
Sala d'arte Benvenuto Tisi, palazzo
dei Diamanti, Ferrara
Galerie Media Zofingen, Zofingen
Galleria il Gabbiano, La Spezia
- 1982
Palazzo della Gran Guardia, Verona
- 1984
Artra Studio, Milano
Galleria Cinquetti, Verona
- 1985
Galleria d'arte contemporanea, Suzzara

- 1986
Giorgio Olivieri. I giardini di Poseidon,
galleria degli Orti, Cuneo
Giorgio Olivieri. Mappe, galleria Cinquetti,
Verona
Sconfinamenti. Olivieri, Kunstlerwerkstatt,
Monaco di Baviera

- 1989
Galleria Ponte Pietra, Verona
Art Promotion Gallery, Monaco di Baviera

- 1991
Dipinti di Giorgio Olivieri, galleria
Albanese, Vicenza

- 1992
Centro arte contemporanea Rocca
di Umbertide, Umbertide
Ex mattatoio, Collestatte

- 1995
Giorgio Olivieri. L'emozione della materia,
galleria La Giarina, Verona

- 1997
Giorgio Olivieri. L'emozione della materia,
Atelier Ducale, Mantova
Giorgio Olivieri. Les ficelles de la peinture,
galeries Porte Avion, Marsiglia

- 1998
Giorgio Olivieri. L'emozione della materia,
galleria Le Dne Spine, Rovereto

- 1999
*Giorgio Olivieri. Il segno del sogno
e il sogno del segno*, galleria d'arte
contemporanea Il Girasole, Legnago

- 2000
*Giorgio Olivieri. Le evoluzioni
della geometria*, ScalArte, Verona

PRINCIPALI MOSTRE COLLETTIVE

- 1961
Premio San Fedele, galleria San Fedele,
Milano

- 1962
Premio Diomira, galleria d'arte Spotorno,
Milano

- Premio Marche*, Ancona

- 1963
56^a Biennale nazionale d'arte,
palazzo della Gran Guardia, Verona
Premio internazionale Giorgione,
palazzo Bolasco, Castelfranco Veneto
Premio Marche, Ancona
Premio San Fedele, galleria San Fedele,
Milano

- 1964
Premio La giovane pittura italiana,
Palazzo comunale, Recanati

- 1964-1965
La cibernetica e gli artisti, galleria Ferrari,
Verona

- 1965
57^a Biennale nazionale d'arte, Verona
Centro proposte, Firenze
3 pittori 3 scultori veronesi, galleria Goethe,
Bolzano

- 1966
Una situazione veronese, galleria Ferrari,
Verona
*Arduini, Brigantini, Corsi, Finotti, Fontana,
Olivieri*, palazzo Capponi, Firenze
Rassegna d'arte contemporanea veronese,
Lubiana

- 1967
58^a Biennale nazionale d'arte,
palazzo della Gran Guardia, Verona

- 1968
Arduini, Olivieri, Rossi, fondazione
Querini Stampalia, Venezia

- 1972
Arte-Rassegna 72, centro culturale Sovico,
Sovico
Biennale di arte grafica italiana
contemporanea, palazzo delle Esposizioni,
Faenza
L'incisione in Italia oggi, galleria 1+1,
Padova

- 1973
Artisti veneti 1972, Istituto italiano
di cultura, Teheran
Premio Veneto oggi, Montebelluna, Treviso

Bertrand Russell centenary. International art exhibition, Bertrand Russel House, Nottingham

1974
Biennale internazionale, Campione d'Italia
Premio Campigna, Pinacoteca comunale, Forlì
IKI, Düsseldorf
Art 11'80, Basilea

1975
Quei problematici anni settanta, galleria dei Banchi Nuovi, Roma
Progetti, Studio La Città, Verona
Triveneta delle Arti, villa Simes, Montebelluna, Treviso
Riccardo Guanieri, Giorgio Olivieri, Claudio Verna, Annely Juda Fine Art, Londra
Galleria La Parete, Napoli
Artefiera, Bologna
Art '75, Basilea
International art fair, Colonia

1976
Il colore è spazio, Studio La Città, Verona
IKI, Düsseldorf
Artefiera, Bologna
Premio nazionale di pittura Città di Gallarate, Civica galleria d'arte moderna, Gallarate

1977
Panorama contemporaneo, galleria Loreto, Rovereto
Artefiera, Bologna

1978
Verona 7&7 1960/78, Studio della Quaglia, Verona
Kellertheater, Zofingen
Artefiera, Bologna

1979
International art fair, Colonia
Art 10'79, Basilea

1980
International art fair, Düsseldorf
Art 11'80, Basilea

1981
100 in 1, Studio La Città, Verona

Linee della ricerca artistica in Italia 1960/80, palazzo delle Esposizioni, Roma
One dollar drawing project, galerie de Roode Boom, L'Aia, Amsterdam, Basilea S.I.A.E., Stoccolma

1982
FIAC, Parigi
Proposta. Opere su carta di artisti italiani, Padiglione arte contemporanea, parco Massari, Ferrara
International art fair, Colonia
Art 13'82, Basilea
La cooperazione e la società in crisi, Rocca Paolina, Perugia

1983
Una pittura inquietante, Museumspavillon, Salisburgo
Opera Aperta. Rassegna d'arte contemporanea 1960-1980, Centro arti plastiche, Udine
XXVIII Premio Castello Svevo, Galleria civica, Termoli
Artefiera, Bologna
Il disegno italiano, gallerie Antiope, Parigi
Arcaici di fine secolo, Artra Studio, Milano
Verona Sessantottanta, parco Massari, Ferrara

1984
Arcaici di fine secolo, galleria Cinquetti, Verona; Nuova Giulio Cesare, Rimini
Artefiera, Bologna

1985
Mostra nuove Acquisizioni, Galleria d'arte contemporanea, Suzzara

1986
XI Quadriennale, palazzo delle Esposizioni, Roma
Fabriano (C)Arte 1986. Dimensione collage, palazzo del Buon Gesù, Fabriano
Sconfinamenti. Bonamini, Casetti, Legnaghi, Olivieri, Künstlerwerkstatt, Monaco di Baviera
25 anni, galleria La Polena, Genova

1987
Il grande circo 1973-1987. 15 anni di arte italiana alle fiere europee, Studio La Città, Verona

Premio Città di Marsala, Galleria civica d'arte contemporanea, Marsala

1988
Lettera, Galleria d'arte contemporanea, Malcesine, Verona
Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990, Galleria d'arte moderna palazzo Forti, Verona; palazzo della Permanente, Milano; Museo d'arte moderna, Darmstadt
Mare Mare. Il mare nelle arti visuali, Castel dell'Ovo, Napoli

1989
Artisti italiani oggi, Museo de arte italiano, Lima
Quei problematici anni settanta, 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, associazione culturale Dedalos, San Severo, Foggia
Arte a Verona 1981-91, Società Belle Arti, Verona
Arte Fiera, Padova
La Collezione, Centro per l'arte contemporanea, Umbertide

1992
Galleria Ferrari, Verona
Galleria Albanese, Vicenza
Arte Fiera, Padova

1993
Mostra Collezione Civica, Galleria d'arte moderna palazzo Forti, Verona

1994
Mostra Collezione Civica, Galleria d'arte moderna palazzo Forti, Verona
Mostra Collezione Civica, Galleria d'arte moderna, Umbertide
Basically Silver, Studio La Città, Verona

1995-1996
Artisti per Sordello, comune di Goito, Goito

1996

vii Biennale d'arte sacra, fondazione
Stauros, San Gabriele
Il fascino dell'oggetto, galleria Dopotutto,
Prato
Premio Marche, Mole Vanvitelliana,
Ancona
L'arte come progetto di vita, Sotheby's,
Milano
L'arte ha messo gli occhiali, Okkio, Verona
11 x 11, Atelier ducale, Mantova
Sarenco and Malindi connection,
Stadtheater, Fürth

1997

Sarenco and Malindi connection, gallerie
Le Moulin de Ventabren, Ventabren
Un libro da apprendere, Atelier ducale,
Mantova

1998

Galleria Le Due Spine, Rovereto

1999

Premio Lissone, palazzo Terragni, Lissone

2000

Arte come comunicazione di vita, Christie's,
Milano
Artefiera, Bologna

2001

Artefiera, Bologna
Gioielli d'Artista, FIAC, Parigi
*Esposizione di pittura italiana
contemporanea*, ARYantide, Verona
Leonardo in Azione e Poesia, Museo Ideale
Leonardo da Vinci, Vinci, Firenze

2002

Artefiera, Bologna
In materia le mimesi, villa Vecelli Cavriani,
Mozzecane, Verona
International art fair, Toronto

2002-2003

Rosso, Rosso, Rosso Natale, My Collection,
Verona

2003

Artefiera, Bologna
Galleria Planetario, Trieste

2004

Artefiera, Bologna
Arte a Verona. Vent'anni di una tipografia,
Arsenale, Verona
Galleria Planetario, Trieste
Galleria ScalArte, Verona
XI Esposizione nazionale d'arte, Museo
Epicentro, Gala di Barcellona, Messina
*Orizzonti aperti. Da Felice Casorati
a Vanessa Beecroft*, Galleria d'arte moderna
palazzo Forti, Verona

BIBLIOGRAFIA

CATALOGHI

- 1963
Premio San Fedele, presentazione di G. Kaisserlian, Milano, Grafiche Olimpia.
- 1964-1965
La cibernetica e gli artisti, presentazione di S. Ceccato, Verona.
- 1965
3 pittori 3 scultori veronesi, presentazione di G. Mellini, Verona.
- 1966
Arduini, Bragantini, Corsi, Finotti, Fontana, Olivieri, testi di L. Magagnato, L. Vinca Masini, G. Mellini, R. Monti, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Una situazione veronese*, a cura di A. Mozzambani, Verona.
- 1968
Arduini, Olivieri, Rossi, presentazione di L. Magagnato, Verona, Cortella.
- Giorgio Olivieri*, presentazione di G. Mellini, Verona, Cortella.
- 1971
Giorgio Olivieri, presentazione di L. Magagnato, Verona, Industria Grafica Moderna.
- 1972
Biennale di arte grafica italiana contemporanea, Faenza, Faenza editrice.
- Giorgio Olivieri*, presentazione di R. Sanesi, Milano, Arti Grafiche Fiorin.
- 1974
Giorgio Olivieri, presentazione di A. Mozzambani, Verona, Grafiche AZ.
- 1975
Giorgio Olivieri, presentazione di M. Haggerty, Verona.
- Quei problematici anni settanta*, a cura di G. Cortenova, Roma, De Luca Edizioni d'Arte.
- 1976
Giorgio Olivieri, presentazione di M. Haggerty, Bolzano.
- 1977
Panorama contemporaneo, a cura di S. Poggianella, Rovereto, Centro Stampa Rovereto.
- 1978
Giorgio Olivieri, presentazione di G. Marchiori, Verona, Grafiche AZ.
- Verona 7&7 1960/78*, presentazione di M. Haggerty, Verona.
- 1979
Olivieri, a cura di G. Cortenova, Genova.
- 1980
Giorgio Olivieri, presentazione di G. Cortenova, Verona.
- 1981
100 in 1, a cura di H. Sutton, Verona, Grafiche AZ.
- Giorgio Olivieri*, presentazione di G. Ballo, Verona, Grafiche AZ.
- 1982
La cooperazione e la società in crisi, Roma, Fratelli Spada.
- Proposta. Opere su carta di artisti italiani*, a cura di F. Farina, Ferrara.
- 1983
XXVIII Premio Castello Svevo, presentazione di R. Di Giandomenico, Termoli, Temagraf.
- Arcaici di fine secolo*, a cura di G. Cortenova, Milano.
- Opera Aperta. Rassegna d'arte contemporanea 1960-1980*, Verona, Grafiche AZ.
- Una pittura inquietante*, a cura di G. Cortenova, Salzburg.
- 1984
Giorgio Olivieri, a cura di G. Cortenova, Verona, Grafiche Aurora.
- 1985
Giorgio Olivieri, testi di A. Lui, L. Meughelli, Verona, Grafiche Aurora.
- 1986
Fabriano (c)arte 1986. Dimensione collage, a cura di G. Cortenova, G. Di Genova, F. Menna, Fabriano, Edizioni Bora.
- Giorgio Olivieri. Mappe*, testi di A. Lui, L. Meneghelli, Verona.
- Sconfinamenti. Bonamini, Casetti, Legnaghi, Olivieri*, presentazione di G. Trevisan, Verona, Grafiche Aurora.
- 1987
Il grande circo. 15 anni di arte italiana alle fiere europee, a cura di H. Sutton, Verona, Grafiche Aurora.
- Premio Città di Marsala*, a cura di C. Pandolfo Marchegiani, Palermo, Arti Grafiche Siciliane.
- 1988
Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990, a cura di G. Cortenova, Milano, Mazzotta.

Mare Mare, a cura di M. Venturoli, Napoli, Electa.

1989

Giorgio Olivieri, presentazione di G. Cortenova, München.

Quei problematici anni settanta, a cura di G. Cortenova, Roma, De Luca Edizioni d'Arte.

1991

La Collezione, a cura di E. Mascelloni, Terni, Electa editori umbri.

1992

Giorgio Olivieri. Opere 1987-1992, testi di G. Cortenova, E. Mascelloni, L. Meneghelli, Terni, Arti grafiche Celori.

1995

Giorgio Olivieri, L'emozione della materia, Verona, Adriano Parise.

1995-1996

Artisti per Sordello, testi di M. Artioli, F. Bartoli, E. Mascelloni, Mantova, Publi-Paolini.

1996

VII Biennale d'arte sacra, a cura di M. Corradini, San Gabriele, Teramo, Editoriale Eco.

Arte come progetto di vita, a cura di L. Caramel, Milano, Dimensione S.

L'arte ha messo gli occhiali, a cura di M. Corgnati, Verona, Adriano Parise.

Il fascino dell'oggetto, a cura di E. Mascelloni, Verona, Adriano Parise.

Premio Marche, Milano, Mazzotta.

Sarenco and Malindi Connection, presentazione di Sarenco, Verona, Adriano Parise.

1997

Giorgio Olivieri. Les ficelles de la peinture, presentazione di G. Cortenova, Verona, Adriano Parise.

1998

Giorgio Olivieri. L'emozione della materia, a cura di R. Forghini, Verona, Adriano Parise.

1999

Giorgio Olivieri. Il segno del sogno e il sogno del segno, presentazione di G. Cortenova, Verona, Adriano Parise.

2000

Arte come comunicazione di vita, a cura di L. Caramel, Milano, Franco Maria Ricci.

Giorgio Olivieri. Le evoluzioni della geometria, a cura di G. Cortenova, Verona, Grafiche Aurora.

2001

Leonardo in azione e poesia, a cura di V. Dehò e A. Vezzosi, Bologna, Tip. Negri.

2004

Arte a Verona. Vent'anni di una tipografia, a cura di E. e R. Bassotto, Verona, Grafiche Aurora.

TESTI GENERALI

1979

Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna (segnalati Bolaffi 1979), n. 14, Torino, Giulio Bolaffi.

1981

F. Sacerdote, *Dizionario guida ai pittori e scultori moderni e contemporanei*, Milano, Rizzoli.

1992

L. Vinca Masini, *Dizionario del fare arte contemporaneo*, Firenze, Universale Sansoni.

1993

La pittura in Italia. Il Novecento 1945-1990, a cura di C. Pirovano, Milano, Electa.

1983

Catalogo Bolaffi dell'arte moderna italiana (segnalati Bolaffi 1983), n. 19, Torino, Giorgio Mondadori & Associati.

1991

G. Cortenova, M.T. Ferrari, *Arte a Verona. Dieci anni della Grafiche Aurora*, Verona, Grafiche Aurora.

1997

Arte contemporanea italiana. Pittori e scultori 1946-1997 opere e mercato, a cura di M. Agnellini, Novara, De Agostini.

1998

Arte contemporanea italiana. Pittori e scultori 1946-1998 opere e mercato, a cura di M. Agnellini, Novara, De Agostini.

2000

G. Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni trenta*, Bologna, Bora.

2002

G. Cortenova, *Dal naufragio... e ritorno. L'arte negli anni delle ideologie*, Milano, Prearo.

2004

La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni trenta a oggi, a cura di C. Salaris, Venezia, Marsilio.

Impianti
Fotolito Veneta, San Martino Buonalbergo (Verona)

Stampato da
Grafiche Nardin, Ca' Savio-Cavallino-Treporti (Venezia)
per conto di Marsilio Editori* s.p.a. in Venezia

EDIZIONE

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNO

2005 2006 2007 2008 2009