

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

154

NUOVA
SERIE

7 Novembre - 9 Dicembre 1989 - MILANO - Via Bigli 19 - Tel. 781590 - 780879

CLAUDIO OLIVIERI



L'ANGELO ACCANTO - 1989



PER AMORE - 1985

Paolo Fossati, *Claudio Olivieri*, dal testo per il catalogo della mostra personale alla Galleria Civica di Modena, 7 maggio - 7 giugno 1983. Edizioni Panini - Modena.

(...) Dunque, Olivieri, è assediato e illuminato, è prigioniero e tien le fila di qualcosa nella cui compattezza gli è dato riconoscere e perdere con identica funzionalità e lucidità. Questo quid è la pittura.

Pittura, non storia di forme, assorbita in ogni sua parte in una immagine, come estensione e organicità di forze, di intensità che resta dato primario per lo spettatore: «persistenza» la dice lo stesso Olivieri. Un termine anche devozionale.

Ora questo stupore, stranamente, rivelazione e fattualità, o pittura che dir si voglia, altro non chiede, né vuol essere, che immagine: e si fa presto a indicare, nei quadri di Olivieri, quel passare da superficie a profondità, e viceversa, quel continuo transitare dall'una all'altra condizione, che deve aver nome di immagine. La citazione diretta, per autorità di Olivieri, viene da sé: «prima della pittura è l'impensato, il luogo completamente opaco della non relazione. Da questo *prima* irrelato, la pittura compie un travaso dell'invisibile in un visibile non più cieco». E che vorrà dire mai che ha perduto cecità se non che quel visibile appena evocato è capace di «sconnettere il senso delle evidenze abituali»? Quindi, non «rivelarci il nascosto», ma «sconnettere il senso». Il transito tra superficie e profondo, o tra profondo e superficie, si articola scardinando nella percezione un senso di abitudine e di già noto, una lacuna.

Siamo quindi di fronte a un corpo, a una pratica della pittura che lavora entro quel corpo muovendolo e articolandolo.

Una presenza enigmatica, misteriosa per la quantità di provocazioni o di domande che il moto interno suggerisce; una dimensione senza contorni, senza soluzioni di continuità, senza fratture o opposizioni: si direbbe essere Olivieri, fra i non figurativi o gli astratti, il più privo di interruzione, se è vero che le figure presenti in non figurativi o astratti si misurano per discontinuità, troppe, segmenti o totalità di forme. (Olivieri, autopresentandosi nel 1966, si chiedeva: «Quale certezza ci autorizza ad usare le semplificazioni e le iterazioni della geometria come fossero dei dogmi? In verità io sento ogni perimetro come un arbitrio, e ogni confine segnato come un sopruso»). Ciò che colpisce subito, «a prima vista», in opere come quelle di Olivieri è la totalità della tela che deve essere presa per buona o lasciata: la superficie è un tutto unico, un blocco compatto, un unicum.

È la prima realtà o dimensione che è dato vedere: la totalità dell'immagine. A quel punto, fissato un luogo di relazione nello spazio pittorico, l'animazione si fa sottilissima e multipla, i punti di affioramento e di sprofondamento si moltiplicano. La pittura rimette in discussione l'esperienza e la sua codificazione nel linguaggio dei segni nel modo più enigmaticamente elementare. (...)

A. Porta, *Claudio Olivieri*, in «Alfabeto», IV, n. 36, Milano, maggio 1982.

Dunque pensare il colore. Al limite un colore autonomo, libero da quasi tutti i possibili condizionamenti: ne rimane uno, quello legato alla natura stessa del colore, che ha appunto origini naturali.

Per questa ragione Claudio Olivieri insiste nel dire che il colore è il «quinto elemento», come l'aria e il fuoco, l'acqua e la terra. Qui si stabilisce una precisa dialettica tra il percepito naturale e il pensato altrove. Altrove, dicevo, cioè oltre la cecità. In questo buio obbligato opera come mediatrice una cultura pittorica che possiamo bene identificare a posteriori, anche in un caso come quello di Olivieri che sembra sfuggire a qualunque riferimento: per esempio Barocci e Pontorno, Guercino. I grandi Manieristi. Si rischia di ricadere nella polemica antirealista, ma è pure vero che la strada maestra è quella del manierismo, dove il pensare il colore produce altri pensieri di colore.

I pensieri del colore obbediscono a leggi interne, di movimento, seguono linee curve, vele trattenute da un vento solare. Questa è la pittura di Claudio Olivieri, che ha abolito anche lo spessore imbarazzante della superficie dipinta per alluderla con velature taglienti.

Da sempre l'astrazione è stata considerata come il punto d'arrivo del decondizionamento, l'approdo della libertà del pensare. Il discorso si fa anche politico, come sappiamo, e si deve insistere anche su questo tasto. Ma la libertà risulta inafferrabile e il godimento nei quadri di Olivieri viene dal vento astrale che li attraversa. Adattarvi il respiro è impresa ardua ma straordinariamente appagante.

La pittura di Olivieri non si espone, accade.

Flaminio Gualdoni, *Claudio Olivieri*, dal testo per il catalogo della mostra personale alla Galleria Lorenzelli, Milano, 1984.

(...) Si stende come una pellicola incorporea, e nel suo mobile pulsare traccia solo eventi qualitativi, consistenze che non conoscono peso. È elementum: da cui un prender forma.

Prender forma, o meglio, evocarsi in immagine.

Per via di alterità, per via di separatezza. Esulare in origine dal mondo dei percepiti, degli spettri che abitano i fenomeni, aggirando anche, però, il mondo in vitro delle tautologie linguistiche. E scandagliare invece il venire in luce di altri spettri, quelli che han stanza solo nella dimora dell'arte, che si danno per dissimilitudine, per singolarità irripetibile, per radicale individualità: figure dell'Ombra, del disvalore del negativo convertito in energia.

Non c'è codice, non convenzione, non parametro o postulazione di cui tener comunque conto. Non c'è il «rispetto a» dell'esercizio, dell'esperimento.

C'è il rischio, l'inquietante avvenire, ogni volta pienamente rivissuto, dell'esperienza. In ogni quadro. Questo fare è direttamente costitutivo di senso. La superficie, il luogo atopos in cui l'immagine non si sofferma e affermandosi si consuma, in cui non segue un phylum genetico comunque conducibile e deducibile, e invece prende a essere, stato dopo stato, in una catena di rimesse in questione ogni volta radicali, fondative: fino all'approdo di un punto di necessità, di una persistenza senza scheletri determinativi: senza, ancora, la seduzione della parvenza, e l'impegno dell'incanto.

Per saturazione, per resa in massima complessità, ma per via d'interversione, di sottrazione di presenza. Come se fosse, l'immagine, il momento-pausa compiuto ma a un tempo non formalizzabile di una tensione fluente, eccitato a ridosso della dissolvenza, del non senso.

Esperienza, s'è detto. Agonica, nel suo elaborante sentirsi sempre definitiva, e insieme incapace di guadagni capitalizzabili.

Che è di pittura, e di pensiero della pittura, in valore non di alibi, di porto franco, bensì totale. «Le parole mi straziano - Dove sci? - Nelle parole» (Jabbès).

Pittura che si conosce e riguarda tutta, ma in quanto traccia di una lunga dissipazione; senza patrimonio e senza destino, ma capace di abbaglianti triangolazioni d'intensità: il genio di Paestum e Newman, El Greco e Andrea del Sarto e Pontorno, così come Rothko e Licini e Tancredi...

Ritrovare un picco impreveduto di questa intensità, sconfinare a un tratto la soglia di un'estasi sterminatrice di parole - lì, da vedere, solo da vedere. (...)

Fabrizio D'Amico, *Claudio Olivieri*, in «Generazione Anni Trenta», Edizioni Break Roma, dicembre 1988.

(...) Più ancora che nominarla, che tentare di descriverla, credo si debba dire, di questa pittura, questo senso che ti lascia negli occhi — un senso insieme preciso e indefinibile, di ultimo limite, di assoluta pienezza: come di una stagione perfettamente matura, che porta ai suoi frutti tutti i loro profumi e sapori. E come quella stagione, ai suoi giorni estremi, non si volge indietro a guardare e riconoscere una per una le ore che l'hanno preparata, eppure trattiene dentro di sé il calore di ognuno degli attimi e dei mesi che l'hanno intessuta, così Olivieri: che conserva per i suoi tesori affidabili Rothko e Newman e Louis, ma svenati dal loro porsi dialettico nella vicenda dell'arte; maestri segreti, calati nelle fibre più interne, al modo stesso di Degas vecchio, di Moretto, Savoldo, Pontormo...

Se le distanze, le attese che questa pittura cerca di colmare sono infinite; se infinito è il suo spazio — non quello misurabile dell'oggi, ma quello dilatato, denso e gremito dalla memoria; se il colore che la sostanzia non è ipotesi di conoscenza, ma interezza di senso; se la luce che la invade non è misura, porzione, quantità, ma corpo e sogno — se tutto questo è vero, dobbiamo riconoscere in Olivieri una duplicità di animo nei confronti della sua pittura, che sarà infine, per essa, fondante; una duplicità che consiste nella *Jatenza* in cui è posta l'algida enumerazione degli atti del dipingere rispetto all'esito complessivo, all'ultima epifania dell'immagine. Che non risulterà da una somma di quei singoli gesti — pur ben presenti, ed autocoscienti, nel concreto della prassi storica — ma proprio in quel *dimenticarsene* che ne farà la forma del dipinto. *Forma*, dunque, in tanta parte affidata alla vita, non prefigurabile né inattesa, che all'opera dona quel misterioso punto di sutura fra intenzione e cieco approdo dell'immagine, fra progetto e destino di quella superficie intessuta non d'altro che "lineis et coloribus".

Giovanni Maria Accame, "L'urgenza di accadere", dal testo per il catalogo della mostra personale, presso la galleria Bambaia di Busto Arsizio, 1989.

La pittura di Olivieri si presenta di fronte a noi nel suo accadere. Accade facendosi luogo e sostanza. Nasce come evento e dall'evento non si discosta. Non rappresenta, non indica, non simboleggia, resta nel movimento che l'alimenta e la sottrae a quanto le è estraneo. È caratteristica dell'evento trovarsi in una posizione di solitudine, non perché manchi la comunicazione o, tanto meno, l'emozione di un riscontro, ma perché tale è la sua connotazione. L'evento accade quando tutto il resto si ritrae.

Da vent'anni, da quando gli ultimi, erranti, segni hanno lasciato le tele di Olivieri, ciò che avviene in questi quadri, avviene nel silenzio che li circonda. Un silenzio avvolgente che ci coinvolge e porta a un ascolto totale: la pittura non è solo quella che abbiamo di fronte, ma il luogo che abitiamo. Non possiamo, se si è compreso ciò che accade, essere all'esterno, ma all'interno del fenomeno. Anche perché l'esterno di questa pittura è quanto della sua interiorità si vede. E in ciò si conferma ancora l'accadere dell'evento, che non si fissa, non si costringe, ma ci sorprende e ci affascina per il suo esserci.

Oscura, inquieta, notturna anche quando accoglie la luce, questa pittura fa del colore la propria totalità. Fluida e mobile, il colore trova la sua consistenza nell'inquietitudine di un respiro incessante e profondo. Mai fermo, anche quando sembra chiudersi nelle cromie più profonde, scorre e si rigenera. Qui il colore non si organizza in forme, non insegue figure, ma si distende pienamente, nella libertà che gli deriva dal non subire ordini e quindi avendo per sé soltanto il proprio ordine.

Il depositarsi, sovrapporsi, trasformarsi, è di questo colore che conserva, della tecnica con cui viene applicato, l'attimo di sospensione prima di raggiungere la tela.

Conserva la trasparenza nella stratificazione, allo sguardo è possibile percorrere l'oscurità che comunque rivela ciò che non può svelare.

BIOGRAFIA

Claudio Olivieri è nato a Roma nel 1934. Nel 1953 si trasferisce a Milano dove compie gli studi presso l'Accademia di Brera.

Nel 1959 ha la prima mostra personale alla Galleria Salone Annunciata a Milano. Partecipa in quegli anni a varie manifestazioni come il premio Apollinaire e il Museo sperimentale alla Galleria d'Arte moderna di Torino.

Tiene una personale a Roma nella Galleria di George Lester, quindi nel 1964 un'altra mostra alla galleria Salone Annunciata.

Nel 1966 è invitato con quattro opere alla biennale di Venezia. Inizia una serie di strutture spaziali in materiali colorati di cui espone alcuni esempli nel corso degli anni 1967-1969 a Milano, Bologna e in altre città, sempre insieme ai dipinti dello stesso periodo.

Nel 1971 espone nuovi quadri alla Galleria del Milione, alla Galleria Contini di Roma e partecipa alla mostra "L'immagine attiva" alla Rotonda Besana di Milano, alla Quadriennale di Roma (1973) e a varie mostre come il Premio Morgan Paint, premio Michetti.

Nel 1974 partecipa con due quadri alla mostra "Tempi di percezione alla Galleria Merian di Krefeld (Germania) quindi a "Geplante Malerei" al Westfälischer Kunstverein di Münster con due grandi quadri del 1973.

Nel 1975 ha una nuova mostra alla Galleria del Milione (Milano) e una mostra personale al Westfälischer Kunstverein di Münster, (testo di Klaus Honnef). Dal 1976 al 1980 tiene varie mostre personali alla Galleria Peccolo di Livorno, Banco (Brescia), Capricorno (Venezia), Stevenson Palluel (Parigi).

Tra le mostre collettive più importanti a partire dal 1975 vanno ricordate nel 1975 "Italian Painting today" alla Galerie Espace 5 di Montreal e alla Galleria Daniel Templon a Parigi, "La superficie pittorica" alla galleria Michaud, Firenze.

Nel 1976 partecipa ad "Europa-America" alla Galleria civica d'arte moderna di Bologna e a "I colori della Pittura" all'istituto Italo Latino americano a Roma.

Sono del 1977 la partecipazione alla Documenta di Kassel e alla mostra "Arte in Italia 1960-1977" tenuta al Museo Civico di Torino.

Nello stesso anno è presente a "Bildrohne Bilder" al Reinisches Landesmuseum di Bonn.

Nel 1979 viene invitato a "Le Stanze del Gioco" a cura di P.G. Castagnoli e P. Fosati alla Loggetta Lombardesca di Ravenna e a "Pittura Ambiente" al Palazzo Reale di Milano.

Nel 1980 ha una sala personale alla Biennale di Venezia su invito di Vittorio Fagnone e nell'81 prende parte alla mostra "Arte e Critica" alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e a "Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960-1980", Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Del 1982 sono le partecipazioni a "Registrazioni di Frequenze" Galleria Civica, Bologna, "Spelt on Sibyl's Leaves" alla Power Gallery di Sidney e all'University Art Museum di Brisbane, e alla mostra d'Arte in Italia "1960-1982" organizzata alla Hayward Gallery di Londra. Nel 1982 dopo una mostra di lavori su carta alla Galleria Massimo Minini, a Milano viene organizzata al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano una mostra di dipinti recenti tutti di grande formato.

L'anno successivo ha una mostra personale alla Galleria Civica di Modena mentre del 1984 sono le mostre alla Galleria Lorenzelli di Milano e alla Casa del Machiavelli a S. Andrea in Percussina dove sono esposte alcune grandi tele e una quarantina di lavori su carta.

Altre personali alla Nuova Duemila di Bologna (1984), alla E Edition di Monaco (1985), Corraini, Mantova (1986), Von Loe, Bonn (1986), Schaefer, Giessen (1987).

Del 1988 sono una mostra antologica di lavori su carta alla galleria del Milione a Milano e a Brescia all'A.A.B. e una mostra di dipinti a partire dal 1983 alla galleria Niccoli di Parma.

Nel 1989 tiene mostre personali alla Galleria Civica di Desenzano, alla Galleria Bambaia di Busto Arsizio alla Galleria del Milione di Milano e partecipa alle mostre "Aspre pianure dolci vette", al Museo S. Agostino di Genova, "Nuove acquisizioni delle Civiche Raccolte d'arte moderna", al Padiglione Arte Contemporanea di Milano.

Vanno ricordate ancora le più importanti mostre collettive dal 1985: "Arte Italiana dalle Raccolte Civiche di Milano", Kunstverein Francoforte, "Sul linguaggio e l'Estasi" A. Aalto Museum, JvaskylaPorin Taide Museum, Pori-Tapjolan Nayttelytik Espoo, Helsinki (Finlandia).

Nel 1986 è invitato a "Italienischen Kunst" itinerante dal Kunstverein di Francoforte al Kunstverein di Hannover e al Bregenzer Kunstverein.

Sempre nel 1986 partecipa con due grandi quadri alla Quadriennale di Roma ed è invitato alla Biennale di Venezia dove espone nella sezione dedicata al colore.

"Mitografie" alla Loggetta Lombardesca di Ravenna, "Astrata" alla galleria Civica d'Arte contemporanea di Verona, alla Permanente di Milano e alla Kunsthalle di Darmstadt e la mostra su "Disegno italiano del Dopoguerra" tenutasi a Modena al Museo Civico e al Kunstverein di Francoforte sono le collettive del 1987, mentre del 1988 sono "Nuove acquisizioni della galleria d'Arte Moderna di Bologna", al Kunstmuseum di Berlino, alla Kunsthalle di Basilea e "Italienische Zeichnungen" alla Städtische Galerie di Francoforte.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

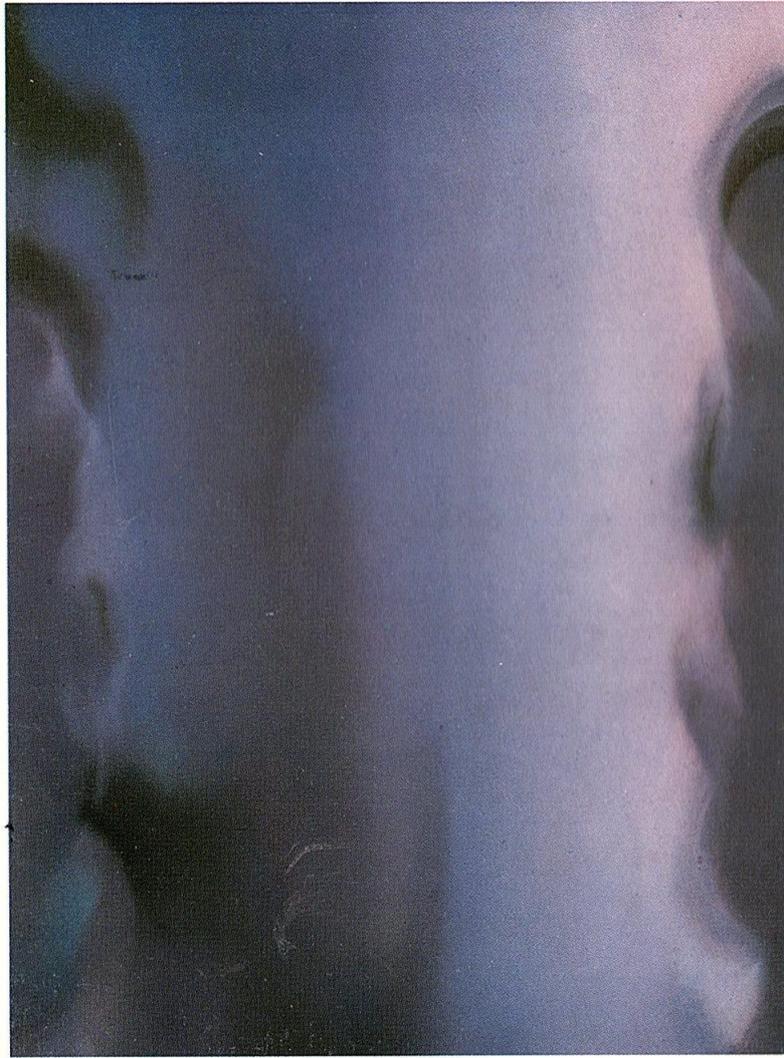
1. Per Amore - 1985
olio su tela cm. 260x195
2. Hera - 1987
olio su tela cm. 200x145
3. Idi di Marzo - 1987
olio su tela cm. 200x150
4. Sciamano - 1988
olio su tela cm. 220x155
5. Per Atlante - 1988
olio su tela cm. 160x180
6. Teucrum - 1988
olio su tela cm. 200x140
7. Belcanto - 1988
olio su tela cm. 50x65
8. Per inciso - 1988
olio su tela cm. 70x50
9. Phanes - 1989
olio su tela cm. 160x120
10. L'angelo accanto - 1989
olio su tela cm. 130x100
11. Incipit - 1989
olio su tela cm. 100x140
12. Memento - 1989
olio su tela cm. 105x80
13. Incendiario - 1989
olio su tela cm. 70x50
14. Criptologico - 1989
olio su tela cm. 65x80



La mostra inaugurata il 7 novembre 1989 rimarrà aperta fino al 9 dicembre 1989.
Con orario 10-12,30 - 15,30-19,30 tutti i giorni esclusi la domenica e il lunedì mattina.



PHANES - 1989



SCIAMANO - 1988