

Claudio Olivieri: La contina alterità

Le sempre più stringenti e successive riduzioni avvenute nel mio lavoro in questi anni, il quasi totale annullamento degli strumenti linguistici, se hanno in un primo momento ristretto le prospettive nel senso di una creatività diretta, mi hanno successivamente permesso di isolare le questioni di fondo, anzi quei problemi capaci di agire anche « in negativo », « attraverso » il linguaggio invece che per mezzo del linguaggio.

L'informale era stato per me, e certo anche per gli altri, qualcosa di fondamentale, il momento esiziale, critico dell'arte moderna. Da un lato esso liberava tutta una carica vitalistica e psichica di attinenza individuale che aveva sempre rappresentato, sotto gli aspetti espressionisti, surreali, simbolistici ed altri, l'alternativa alla linea tradizionale dell'avanguardia storica: la geometria, il rigore razionalista, l'esprit de clarté, senza però mai poterne intaccare il potere ed il prestigio.

Dall'altro innestava un processo di deformalizzazione, di azzeramento sintattico e, in conseguenza, apriva una profonda crisi nell'uso e nella finalizzazione del linguaggio.

Questo processo continua tutt'ora e ne sono conseguite mediate da Duchamp tutte le diverse « uscite » dal contesto, gli sconfinamenti sintattici, strumentali e retorici, dall'arte povera alla land, al comportamento

ecc. Per quanto riguarda la pittura, una volta decisa la continuità nell'utilizzazione di un certo supporto, si trattava di rompere la barriera dell'alterità dell'opera, del suo trasformarsi in qualcosa che, chiuso il ciclo operativo, propone un significato, mentre il fatto a mio avviso fondamentale non è la trasgressione del senso come sembrano proporre tante tautologie attuali, ma la sua stretta interazione con gli strumenti linguistici, che se hanno in verità sempre costituito il problema tipico dell'arte moderna non sono mai stati come oggi sincronicamente costitutivi della struttura e del significato. Questa premessa serve a chiarire e a chiarirmi la più importante e credo la prima trasformazione avvenuta nel mio lavoro negli anni sessanta. Cioè una sempre più approfondita e irrefutabile sensazione di impossibilità di separazione tra oggetti, cose, fenomeni e spazio, che mi si manifestavano associati e in un unico flusso, un unico tempo di apparizione. Non mi era più possibile stabilire una precedenza tra l'oggetto visto e la sua presunta collocazione spaziale; la mutualità tra le due cose era assoluta.

Da qui mi derivava una sfiducia verso tutta la struttura razionalistica tradizionale del percepire, basata com'è sul ritmo, la separazione e concatenazione degli elementi.

Tutto mi sembrava sovrapposto al reale, formalizzato, schematico. Non poteva convincermi la tradizione né mi convincevano le nuove proposte che attraverso una accelerazione cinetica di questa razionalità o con una drastica riduzione dei suoi elementi, come in certi artisti americani, non facevano che riproporre la stessa sovrastruttura formalizzante.

Lo spazio si poneva quindi come protagonista, ma anche come sottomesso alle stesse vicende degli oggetti che lo occupano.

Cos'è, a questo punto, lo spazio? Non certo la prospettiva né l'illusione spaziale genericamente intesa, né una particolare dislocazione, o la profondità, ma qualcosa che non si separa dall'esperienza stessa del fare e del vedere. E' qualcosa che non si dà soltanto in una data struttura, ma che permane nell'opera e insieme nel modo in cui essa si pone per essere vista e vissuta, nel suo rimanere come estensione della coscienza.

Con questo credo di aver chiarito che lo spazio per me non è lo « spazio stesso », ma la continua alterità del suo farsi e proporsi. Un'idea come questa ha ridotto molto le possibilità di « gamma » pittorica e mi ha costretto ad eliminare tutta quella parte di mezzi espressivi che mi era sembrata tutt'a un tratto attributiva e priva di senso. Il colore non può quindi manifestarsi se non come funzione di questa spazialità non quantificata ma attingibile attraverso una trasformatio-



Claudio Olivieri, *Magnum*, 1972, olio su tela, cm. 200x200.
A destra: Claudio Olivieri, *Autocromie*, 1972, olio su tela, cm. 140x180. Courtesy Galleria del Milione, Milano.



ne « qualitativa » del concetto spazio. Un colore si organizzerà, vorrei dire, oggettivamente, ponendosi come il più efficace veicolo visivo della spazialità. Ogni parte dell'opera è struttura-colore spazialmente qualificata.

In un mio quadro un eventuale segno e il colore variano e si alternano nella misura in cui il materiale invita il proprio *stato* fisico e non perché si tratta di due strumenti linguisticamente diversi. Essi cioè si identificano in una stessa sostanza sincronicamente immanente. Uno dei problemi per me è trovare uno « stato » del materiale, una sua « fissione » il più possibile disancorata e non pregiudiziale, cioè non denotata da strumenti storicamente definiti o dai miei stimoli personali, trascritti nella loro immediatezza. Questa totale mobilità e temporalità strutturale è quindi strettamente connessa al colore, anzi ne è generata tanto che a volte intitolo i miei quadri « autocromie » o « tautocromie ».

Per tornare a quanto dicevo dell'oggettività del colore vorrei sottolineare che in verità io non scelgo di servirmi di un colore, ma il colore stesso dà in sé un esito cromatico particolare e, al tempo stesso, definisce la propria struttura, l'estensione in una forma più o meno accentuata, la densità, la luce attiva o passiva che sia.

E' chiaro che parto anche da un'ipotesi ma, mentre procedo, l'ipotesi si trasforma in causalità e ad un certo momento l'ipotesi mi è di fronte rovesciata nel senso che è ciò che sto facendo che pone le condizioni del proprio farsi. Il colore è diventato una situazione cromatica e interessa tutto lo spazio rendendo percepibile la superficie e la sua estensione fisica e virtuale nell'ambiente. La superficie diventa instabile, non determinabile con un unico fuoco visivo.

L'oggettualità del quadro tende a dissolversi ponendo la propria indeterminazione come spinta a farsi percepire globalmente, come escursione attiva e il meno possibile come anamnesi linguistica. E' tutto il fronte del « quadro » che deve muoversi secondo le capacità di sintonia della mente.

Vorrei che nessun punto della superficie si definisse in modo privilegiato rispetto agli altri. Tutto è svolto nel tutto, non vi sono particolari né aggettivazioni; isolare un particolare di un mio quadro non ha senso, anzi non è possibile perché il limite che si tenta di definire è subito percepito come un arbitrario sottomultiplo di un insieme che non ammette il proprio frazionamento.

Colore e spazio sono anche quelli che, chi guarda, assimila e ricorda portandoli con sé e non sarà il nostro consenso ad una divisione di compiti tra l'autore e lo spettatore (proposito tanto demagogicamente sbandierato) a rendere vitale un'opera, ma la sua reale capacità di realizzarsi e confrontarsi con l'« alterità » mondana, esperienziale, conoscitiva che sia.

E' certo uno dei grandi equivoci di oggi il pensare all'arte come ad un divenire meccanico di operazioni che non fanno che conseguire l'una all'altra secondo una linea quasi biologica facendone una cosa sempre più separata e irreversibile.

L'inerzialità delle premesse si somma alla conseguente inerzialità delle scelte e la sempre più ristretta disciplinarietà diventa autoreificazione o esibizione di

impossibilità e di morte. Si tratta di una morte che però non ha nulla di definitivo e si connota come permanere della ritualità dell'arte e del suo ruolo sociale che proprio per ciò è diventato di una importanza fondamentale.

L'arte concettuale ha molto bene agito nell'interno dei termini istituzionali e retorici dell'arte, del suo significato sociale e convenzionale, ma la sua contraddizione era proprio questa: una operazione che allenta o recide i rapporti con una prassi fattuale (la pittura) deve, per essere individuata, ricorrere ad una convenzionalità ancora maggiore ancora più interagente, garante della riconoscibilità di un atto e della sua intenzionalità estetica.

Chiarisco subito che rivendicare la fattualità non significa riprivilegiare artigianalità e manualità in una gerarchia che ormai non ha alcun senso, ma significa, almeno per me, ridare importanza alla prassi intesa come fare in un tempo e con una capacità-lavoro che sono di per sé, nella loro immanenza, verificanti e dialettici.

Con la massima attenzione agli strumenti e la minima abilità necessaria, senza ridondanze o cascami manipolatori o bravure. Un fare cioè che sia verifica ed estensione di senso e non solo combinatorietà o pura digressione disciplinare o linguistica.

Forse si tratta proprio di privarsi delle garanzie che l'avanguardia, con una tipica contraddizione, abitualmente concedeva ai suoi adepti. Si tratta finalmente, forse, come è stato detto, di confrontarsi con l'errore (o con l'utopia). Si tratta di « formare » non di comporre, con tutto ciò che comporta un proposito del genere.

Troppo spesso la pittura che si dice nuova mi sembra pesantemente tributaria di vecchie regole o di rigori scolastici che ne fanno spesso un caso di restaurazione reazionaria.

Il rigore che serve (almeno a me) non è certo l'insieme delle varie corrette attuazioni strumentali leggibili secondo una loro rispondenza a un'idea di perfezione. Nulla mi sembra più svuotato di significato. Il rigore consiste nella radicalità degli interventi, nel loro peso in una economia dell'opera che non consente uscite stilistiche, che non vuole e non ha dietro di sé convenzionalità cui ricorrere come sicurezze.

E rigore è anche contare sulla gratificazione estetica dell'attuale sistema che si impossessa di ogni cosa allontanandola in un alone di separazione neutralizzante, ma cercare di liberare in tutta l'autonomia possibile, la capacità provocatrice degli elementi primari del vedere. La pittura significa quello che fa.

Claudio Olivieri