

Pagine di pittura e scrittura

Milano, gennaio 2010

SOMMARIO

Giancarlo Ossola - Melina Scalise e Francesco Tadini.....pag. 5
La pittura e le cose - Luca Pietro Nicoletti.....pag. 8

SCRITTI DI GIANCARLO OSSOLA.....pag. 49
Ossola visto da Ossola..... pag. 50
Fare il punto.....pag. 54
Gli interni pag. 57
Su Franco Francese.....pag. 60
Elogio del rifiuto.....pag. 62
Separazioni.....pag. 64

LA CRITICA.....pag. 69
**“Interni” come metafore dipinte di segrete metamorfosi -
Dante Isella** pag. 70
Dipingere i lazzaretti - Giovanni Testori.....pag. 74
Pietro Chiara.....pag. 79
Giovanni Raboni.....pag. 80

NOTA BIBLIOGRAFICA.....pag. 93

LE OPERE. I DISEGNI.....pag. 99

LE OPERE. I DIPINTI.....pag. 119

*Realizzazione grafica: Spazio Tadini
Stampa: Grafiche Maruccelli, Segrate
Crediti fotografici: Andrea Angelucci*

*Si ringraziano: Francesca Magro; Cristina Sissa, Studio d'Arte del lauro, Milano;
Gianni Valentino, Luigi Giurdanella.
Inoltre: Etipack, Acqua Smeraldina, Men's Mentore.
Questa pubblicazione “Pagine di pittura e scrittura” è stata realizzata in occasione della
mostra di Giancarlo Ossola a Spazio Tadini (26 gennaio - 20 febbraio 2010)*



GIANCARLO OSSOLA

Melina Scalise e Francesco Tadini

La società contemporanea corre veloce. Le immagini, quelle che catturiamo con il nostro sguardo, a volte non si soffermano abbastanza per memorizzarle, per coglierne il senso, per vederne la bellezza. E' come essere su un treno in corsa in cui si cerca di non perdere l'immagine del paesaggio che passa dal finestrino: si volta lo sguardo, ci si sporge, ci si tende, ma poi, inevitabilmente, ci si allontana. Ciò che rimane è una debole immagine-ricordo, una forte emozione e la consolazione di un possibile ritorno.

Giancarlo Ossola non perde l'immagine che fugge, la cattura e la immortala. Lui non rincorre il mondo, nè le mode, ma porta il mondo che fugge a casa sua e lo ferma nelle sue tele. L'artista non ha solo scelto di dedicare la sua vita all'arte, ma anche il tempo in cui vivere. La sua casa lo racconta tanto quanto le sue opere. Culture di antiquariato vive circondato da oggetti che appartengono soprattutto al passato, selezionati con cura per semplicità, qualità e bellezza, ai quali chiede di assolvere solo alla funzione per la quale sono stati concepiti e per lui tanto basta.

Il muro annerito, l'invecchiamento del legno, l'oggetto desueto, non gli segnano il tempo che passa, non sente il bisogno di cambiare di nascondere il loro superamento storico, anzi, nei suoi luoghi, nel suo tempo, il bello

è il frutto del divenire e dell'accadere. Nei suoi dipinti l'accaduto è ovunque spesso svelato dalla luce filtrata di una finestra o da una porta appena socchiusa.

Le immagini che raffigura sono quelle racchiuse in un mondo interno e interiore che racconta di cose avvenute o che avverranno con la stessa emozione che sia una casa, una fabbrica, la stanza di un ufficio o una camera da letto. In tutti i suoi dipinti la vita, è appena passata, ma mai finita, se ne sente ancora il profumo, se ne intuisce il dramma, la passione, l'attesa, lo sgomento, l'abbandono, la ricerca di un futuro, di un proseguimento della storia.

Il tempo non si ferma, i luoghi non lasciano mai porte chiuse, c'è sempre la sensazione di un passato, di un presente e di un futuro, c'è sempre una finestra o una porta a restituire la luce all'ombra, il ricordo all'oblio, la vita alla morte.

Da piccolo Giancarlo Ossola visse la guerra, vide Milano sotto i bombardamenti e nel parlare del suo lavoro ricorda l'uscita dal rifugio, un giorno di guerra qualunque, in cui andando verso la luce rivide la strada e la devastazione prodotta dalle bombe.

Quell'immagine forse è sempre rimasta nei suoi occhi e attraverso quell'immagine filtrano tutte quelle di ieri e di oggi per poi trasferirsi sui suoi dipinti riproponendosi per sempre alla memoria di tutti.

Nelle sue opere c'è una sorta di racconto universale, c'è il disordine delle cose e il senso del tempo.



LA PITTURA E LE COSE

Luca Pietro Nicoletti

Lo studio di Giancarlo Ossola, nel quartiere Isola di Milano, è un grande ambiente in cui il tempo è immobilizzato ad una data incerta, a partire dalla quale nulla si è mosso. Tutto è immerso in un profondo silenzio. Eppure, a pochi passi, le ruspe e le gru stanno trasformando radicalmente l'assetto del quartiere, senza lasciare la minima memoria o la minima traccia della sua vita passata. Ma nulla di tutto questo riesce a insinuarsi nello studio di Ossola, come mosso da un rifiuto insofferente, più che nostalgico, di un mondo (non solo artistico) che non esiste più. Sembra dire questo al visitatore un grande mobile da sagrestia che troneggia sulla parete di fondo dello studio, un mobile austero e imponente, senza il minimo accenno di frivolezza o di ornamento; su uno stipite, poi, si leggerà incisa la data 1843. E pare fargli un controcanto eloquente, poco discosto, un vecchio giradischi, dove l'artista ascolta ancora, senza la minima curiosità per le tecnologie d'avanguardia, gli stessi dischi in vinile che ascoltava a suo tempo.

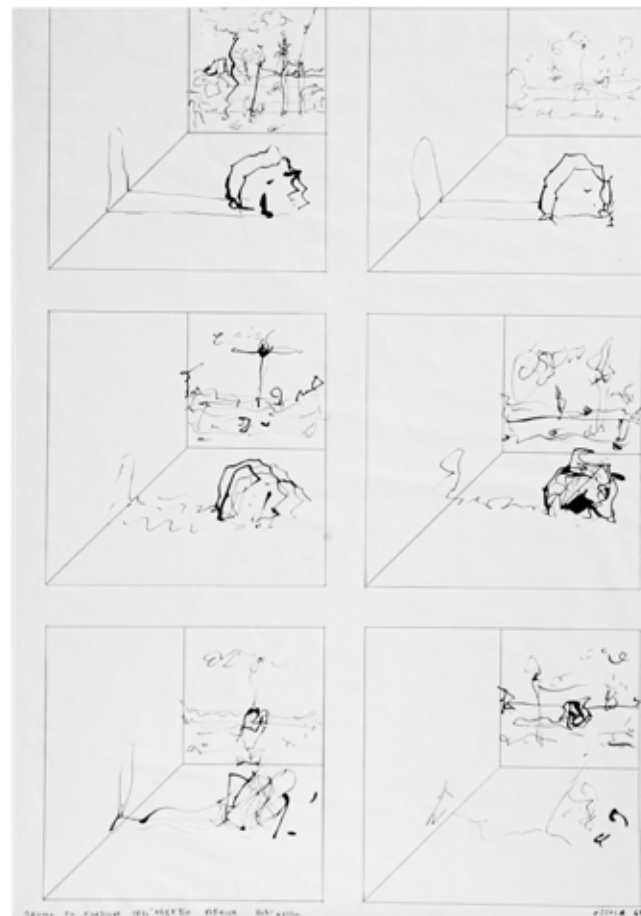
Eppure, sebbene si abbia l'impressione di essere entrati in una dimensione diversa da quella frenetica del tempo presente, si percepisce anche che è un luogo senza cronologia, denso di ricordi e in cui si affollano vestigia che non si possono ricondurre a un unico momento, accomunate dal fatto di appartenere a un'epoca che non

ha più nulla a che fare con quella attuale. Eppure qui dentro la pittura di Ossola è cresciuta ed ha avuto uno sviluppo serrato, nel tentativo continuo di proporre un avanzamento del proprio linguaggio che potesse essere al passo con la modernità.

Ci sono una serie di elementi, anzi di oggetti, in questi luoghi in cui Ossola vive e lavora, che, se ben interpretati, possono mostrarsi rivelatori, o che almeno possono contribuire ad arricchire la sua storia umana e, soprattutto, artistica. Uno per tutti, basta ricordare che non appena si entra nel suo appartamento-studio si viene accolti da un monumentale cavalletto con pochi spruzzi di pittura su un lato: apparteneva ad Alfredo Chighine, alla cui morte Ossola lo aveva preso dalla vedova. Non lo ha mai usato, ma lo ha conservato in ricordo dell'amico. Conosco altri casi, altre storie di amicizia che, come questa, stanno dietro la semplice presenza in uno studio di un cavalletto appartenuto a un amico già scomparso. In entrambi i casi, per altro, il secondo proprietario, non so per quale ragione, ha deciso di conservare ma non utilizzare questo strumento di lavoro. Se si leggono in modo giusto i dati che si possono desumere da queste presenze, è probabile si trovi una strada nuova, più impervia forse ma più rigorosa, per interpretare la sua opera. L'immagine codificata più canonica che si abbina al lavoro di Ossola è quella di una pittura dell'abbandono, della desolazione, dei luoghi in cui è cessata l'attività umana e che hanno sofferto di una

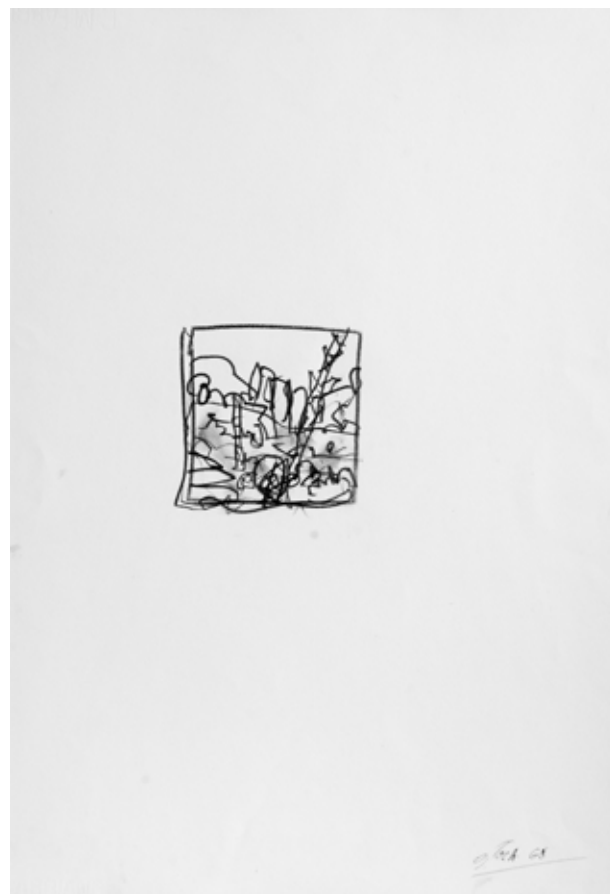
marginalizzazione da parte del consenso sociale. Sovvente si è dato di questi soggetti una lettura nell'ottica del disagio della vita moderna, o della caduta della civiltà delle macchine, o della solitudine dell'uomo moderno. Non è una lettura errata, ma può essere arricchita se si guarda lo sviluppo del suo percorso artistico sul lungo periodo per rintracciarne le costanti all'interno di una variazione continua. Ci si renderà infatti conto che, accanto a un Ossola che dipinge gli interni, che si è interessato all'archeologia industriale, esiste una importante fase del suo lavoro, fra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta, in cui si annida una vitalità brulicante e sotterranea che contamina le cose inanimate, le connota tramite un colore denso e pastoso di una fisiologia organica e ne fa oggetti con una nuova consistenza. Già allora, in tele e grafiche che denunciano reminiscenze delle istanze "barocche" dello spazialismo, era attirato dal dettaglio minimo, marginale, di cui coglieva, con segno rapido e gestuale, l'aspetto instabile e metamorfico. Già lì si annidavano alcuni elementi che si sarebbero rivelati costanti, e che alcune "spie" aiutano a riconoscere meglio.

Facendo ancora un rapido giro di studio, su un lungo tavolo si apprezza una muraglia di libri d'arte e cataloghi ammonticchiati in file regolari e ordinate, a cui si devono aggiungere altri volumi, anche rari e rarissimi, in altri luoghi dell'abitazione. Un elenco di titoli, in questo caso, si presenterebbe rivelatore. In questo



Sogno ed evasione dell'oggetto poetico rinchiuso
china su carta 1968 - cm70x50

caso ci si può limitare a qualche cenno. La prima volta che feci visita al suo studio, infatti, ricordo che l'artista mi mostrò un certo numero di libri e, per paradosso, un solo dipinto. Ricordo un grosso volume su Permeke, preso da un gallerista svizzero in cambio di un quadro, e un altro poderoso tomo su Wols. Li sfogliava una pagina alla volta, soffermandosi su ogni riproduzione. La seconda volta, invece, mi disse che aveva scoperto un "amico" visitando alla Triennale la mostra del fotografo Alfred Ballen, di cui mi volle mostrare il catalogo con grande partecipazione. Ad un primo momento appariva inspiegabile che un pittore come lui potesse appassionarsi ad un fotografo così distante dal suo linguaggio. Nella conversazione, invece, il nesso si mostrava più chiaro: era il fascino inquieto e l'inventiva folle di Ballen, costruttore di immagini al limite di un incubo lucido e cosciente, ad averlo colpito; in quelle fotografie, insomma, c'era un senso di caos degli oggetti che si spiegherà bene pensando a certe sue tele e soprattutto se si tiene presente la passione di Ossola per l'opera dell'incisore Hercules Seghers, «[...] con la sua visionaria, molecolare parcellizzazione cosmica di involucri grafici in disfaccimento», seguendo la breve definizione che ne dava Ossola stesso nel 1993. Alla luce di questo approccio, ecco che si spiega meglio anche quando Ossola rispondeva a una domanda di Sebastiano Grasso, sempre nel 1993, osservando che «[...] si scopre sempre qualcuno che ha fatto prima la tua stessa lettura del



Senza titolo
grafite su carta 1968 - cm70x50

mondo».

Bisogna infatti tenere presente, oltretutto, che Ossola ha affiancato la sua attività di pittore con la scrittura, recensendo mostre per il periodico romano “L’Umanità” e, soprattutto, collaborando con la Radio Svizzera Italiana, per la quale settimanalmente recensiva le mostre. In una grande cassettera dello studio, due cassette sono pieni zeppi dei dattiloscritti preparati per essere letti alla radio o per essere impressi sulle pagine della stampa periodica. Basterebbe scorrere i nomi per avere un catalogo delle predilezioni artistiche di Ossola e, insieme, un vero e proprio “catalogo degli amici”, insieme a uno spaccato molto preciso e molto orientato della proposta espositiva milanese fra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Novanta: i nomi che si avvicendano sono quelli dei pittori della sua generazione, di persone conosciute e frequentate a lungo. Eppure, nonostante la frequentazione assidua con molti degli artisti a cui dedica le sue recensioni, come Costantino Guenzi, o Tino Vaglieri, o Franco Francese, per citarne alcuni fra i tanti, nelle pagine di Ossola non trapela mai un cedimento emotivo o sentimentale, o la testimonianza di un ricordo in prima persona: Ossola affronta la pagina scritta con il distacco di chi si mette di fronte alla pittura per leggerne i caratteri alla luce di un sistema di pensiero e di un’idea estetica, sottolineando gli elementi che le consentono o meno di entrare in un determinato sistema di valori. Era un carattere di cui

gli stessi artisti gli riconoscevano l’importanza, come testimonia una bella lettera che gli scrisse Franco Francese, il 27 novembre del 1982, dopo una recensione che Ossola aveva fatto della sua mostra presso la Galleria Trentadue di Milano, dicendo che aveva «[...] letto e riletto la tua recensione alla mostra da Paglione e mi riconfermo nella convinzione che gli artisti dovrebbero scrivere d’arte. Oltre tutto, con l’aria che tira, saremo costretti a farlo dalle circostanze: siamo al punto che i “critici” usano i pittori come comparsa al loro protagonismo».

In quelle parole si percepisce la delusione nei confronti della critica militante a loro contemporanea, una delusione che si ritrova anche in diversi scritti di Ossola stesso, specialmente in quelle pagine in cui è più esplicita la polemica nei confronti del sistema dell’arte e dei valori che questo propugnava, e dell’avallo critico a cui questo poteva appoggiarsi. In questi scritti, per la maggior parte suscitati da situazioni occasionali, veniva a costruirsi quindi un sistema parallelo, alternativo, rivelatore del pensiero di questo artista sulla pittura e, insieme, della tradizione pittorica in cui coscientemente egli colloca se stesso.

Tuttavia, bisogna precisare che rimane inadeguata, nel suo caso, l’etichetta che a volte gli è stata attribuita di “critico d’arte”.

Mi pare giusto dire che Ossola sia un “artista scrittore”, da collocarsi in un genere della letteratura artistica

che fa leva, più che sul metodo di indagine critica, sulla forza di una impostazione teorica militante: quella critica, insomma, che legge l'opera d'arte a partire da un principio estetico e che si preoccupa principalmente del principio artistico sotteso alla stessa. Si tratta dunque di un approccio che aiuta a leggere, in tralice, il pensiero dell'artista sulla propria opera e sul proprio mestiere, giacché in entrambi si ha un riflesso nella lettura dei dati esteriori. Gli artisti, infatti, quando parlano del lavoro di altri artisti, parlano sempre anche un po' del proprio lavoro. Il caso di Ossola è sicuramente particolare, in quanto egli riesce a mantenere sempre un certo distacco che gli consente di andare in profondità anche all'interno di produzioni visive molto distanti dalla sua. È pur vero, però, che l'occhio con cui guarda la pittura (e la scultura a volte, o la fotografia) rimane lo stesso occhio con cui fa poi materialmente la sua pittura, e che rimane comunque un canone di predilezioni che lo porta a scegliere di parlare di determinati artisti piuttosto che di altri.

Accanto a questi scritti, però, ve ne sono altri di carattere teorico, interventi per conferenze o dibattiti e, soprattutto, una miriade di appunti che andrebbero letti in parallelo alla visione delle opere: sono scritti brevi, spesso in forma di aforismi, in cui vengono asseriti dei punti fermi. Ossola non ha mai scritto un trattato teorico, né una vera e propria storia della propria pittura; piuttosto ha preferito annotare in forme brevi o brevis-



Senza titolo

China su carta 1968 - cm70x50

sime i propri pensieri che si accompagnavano ai dipinti. Si tratta di appunti a cui Ossola ha sempre tenuto particolarmente, tanto che fanno la loro comparsa in coda a tutti o quasi tutti i suoi cataloghi, ogni volta con delle espunzioni o delle aggiunte. Si potrebbe quasi ricostruire la storia di Ossola pittore semplicemente collezionando e commentando le affermazioni fatte nel corso del tempo e legandole ai quadri dello stesso periodo. A volte, paradossalmente, se il significato delle affermazioni che vi sono contenute rischia di diventare troppo difficile, il loro accostamento alle tele e ai disegni ne chiarifica immediatamente la forza evocatrice, la capacità di amplificare gli aspetti percettivi del gesto pittorico. Deve essere stato questo carattere evocativo più che esplicativo ad incuriosire il poeta Giovanni Raboni, il quale, mi raccontava Ossola stesso, quando andava a trovare il pittore voleva che questi gli leggesse ad alta voce proprio questi suoi scritti.

Proprio da questi emerge con chiarezza il profondo interesse con cui Ossola aveva focalizzato la sua attenzione sulle cose, sugli oggetti, su cui si china con occhio indagatore per coglierne gli aspetti di instabilità, di mutamento. Era l'artista stesso a scrivere, nel 1968, che «gli oggetti si dilatano e si contraggono continuamente», a cui si può accostare una acuta osservazione di Fabrizio Dentice dello stesso anno: «In Ossola c'è una qualità di scienziato seicentesco. Si porta dentro il ricordo degli alberi, si porta a casa il fungo raccolto ai margini del

fosso, lo posa a disseccare sotto gli occhi su un foglio bianco. Le immagini, i ricordi precisi e penetranti, si sommano e si separano, ricreano l'oggetto ideale che viene confrontato e misurato con la realtà e le situazioni». Proprio la forma dei funghi, con la loro morfologia irregolare, violentemente organica, riaffiora da alcuni disegni di quegli anni che sembrano, al tempo stesso, memori dei "teatrini" di Lucio Fontana, ma è soprattutto indicativo un altro appunto dello stesso anno: «Il fungo è una fantasiosa, elegantissima e assai ricca combinazione di forme primarie, il più dotato visibilmente di assurdo e di pazzia». Da questi dettagli specifici, il discorso si allarga: «Ogni oggetto esistente, anche il più scadente prodotto dell'industria umana, è straordinariamente interessante perché esiste. Su qualsiasi oggetto si possono fare infiniti commenti». Quasi mai Ossola si sofferma, in questo momento, sui problemi della pittura e della rappresentazione: preferisce mettere a fuoco i suoi soggetti di interesse e restituire con carta e penna le vibrazioni percettive che questi gli suscitano. Sarà un carattere costante anche quando parlerà dei suoi interni, o, prima ancora, degli interni-esterni, arrivando alla conclusione, sempre nel 1968, che «viviamo dentro uno spazio instabile, che muta continuamente forma».

Sono anni in cui Ossola lavora fuori Milano, con uno studio nella Cascina Scessa di Castellazzo di Bollate, in una corte vicino alla grande Villa Arconati, cui avrebbe

dedicato un ciclo di dipinti quasi vent'anni più tardi. Qui, alla fine degli anni Sessanta, realizza persino alcune sculture in gesso dai titoli eloquenti: uno per tutti il *Ritratto di deviato poetico* in cemento, gesso e ferro, del 1968. Sempre in questa data, così cruciale nel percorso dell'artista, ci viene in soccorso un bel ricordo di Fabrizio Dentice, sul pieghevole di invito di una mostra a Gallarate, presso la Galleria dell'Arnetta (17-28 febbraio 1968):

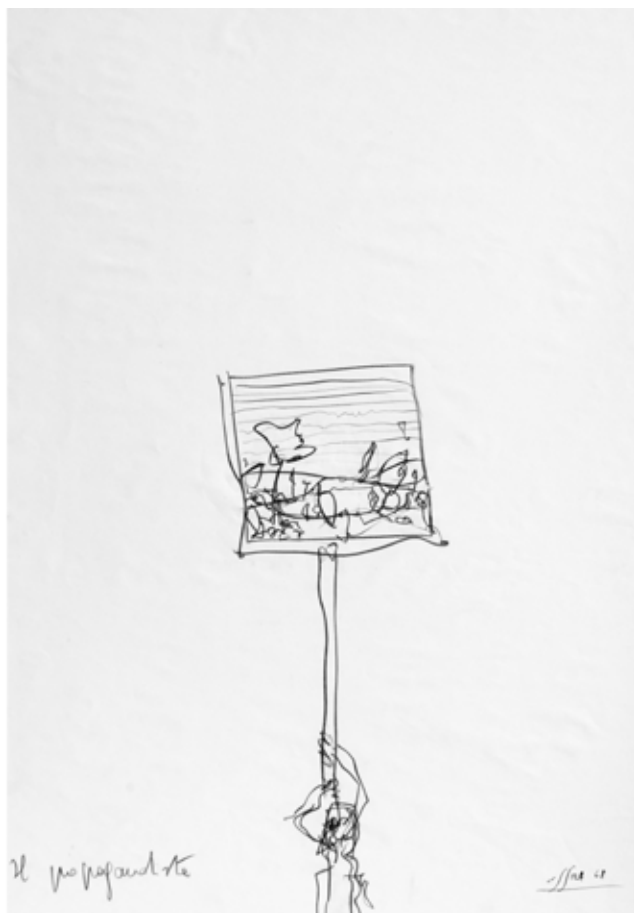
Lo incontrai qualche mese dopo aver conosciuto i suoi quadri, nel suo studio, a Castellazzo di Bollate: una stanza in una cascina di contadini ai margini di un vecchio parco: di qua gli alberi, di là il granturco e un pezzo di canneto radicato in un pantano. Ogni giorno, nei periodi in cui dipinge, Ossola lascia la sua tana di Milano [in corso Como] e va a lavorare laggiù, con il sole, con la pioggia ed anche con la nebbia. Qualche volta va più lontano, nei luoghi d'origine dei genitori, a Mesenzana, vicino a Luino, ma qui più che altro se ne sta vicino al fuoco o passeggia in campagna. A Castellazzo, invece, non può fare altro che dipingere: vi arriva con un album spesso e largo come una palanca, su cui l'idea della tela è già imprigionata in quattro segni di matita, con i colori annotati a fianco, e lavora. Molto spesso i quadri sono istantanei o quasi: vengono da una carica accumulata che si traduce sulla tela in un fluire continuo e spontaneo di pennellate; e raramente succede, se non per quadri grandi, che egli debba tornarci sopra più di una volta.

Sono fogli che meriteranno uno studio più approfondito, magari all'insegna di una carriera "barocca" di Ossola, da intendersi nel senso in cui Crispolti usava questo aggettivo in relazione a Lucio Fontana. Per il momento, però, è sufficiente rifarsi alle parole del pittore stesso, raccolte da Alberto Pellegatta in una Conversazione col pittore, in occasione dei suoi settant'anni. Merita ricordare questo testo soprattutto per la sua esistenza effimera, affidato a un foglio informativo del milanese Studio d'Arte del Lauro, che ne rende difficile la fruizione da parte del lettore comune:

[...] Lo stimolo a dipingere era continuo e violento. A vedere oggi quelle tele, quei paesaggi con le teste che allora dialogavano con le profondità del mio cervello erano vera sperimentazione. Le teste attraversate dalla città! La pittura è usare un linguaggio antichissimo per far lampeggiare visioni del nostro tempo. Occorre di nuovo un po' di lucida follia. La pittura è anche storia dell'uomo per immagini. L'inquietudine di allora, il fermento intellettuale erano qualcosa di evidente.

Ossola pittore lombardo

Non mancano referenti storici fondamentali però, per comprendere questa fase e le successive. Colpisce quando, fra appunti in cui si parla di oggetti, del rapporto fra la materia delle piccole cose nel loro stato di mutamento e una dimensione cosmica (del resto, son passati pochi anni da quando l'uomo è atterrato sulla luna), si



Il propagandista
grafite su carta 1968 - cm70x50

trova un fulminante appunto, ancora del 1968, in cui si legge che «Il sangue umano sulle tavolette medievali brilla come un puro gioiello».

Tuttavia, non sono questi i riferimenti più stringenti che Ossola ha tenuto sott'occhio. Nello studio di alcuni pittori della sua generazione ho trovato attaccate alle pareti, o ai mobili, riproduzioni di “primitivi” italiani del Tre o del Quattrocento, ma non in quello di Ossola. Da lui, sulla parete dove dipinge (ché non ama lavorare al cavalletto, bensì preferisce attaccare la tela direttamente alla parete) si trovano una riproduzione di Mario Sironi, una di El Greco, di Vermeer, di Renoir, alcune fotografie sfocate ma, soprattutto, Crespi e fra Galgario. Con questi ultimi nomi si torna rapidamente alle radici lombarde di questa pittura.

Non ci si è mai interrogati abbastanza su quanto conti, per Ossola come per molti pittori della sua generazione, lo stimolo della pittura del Seicento: è la tradizione di Cerano e Crespi, ma soprattutto di Magnasco, a fare da retroterra culturale. Se ne era accorto, con parole acute e illuminanti, il filologo Dante Isella, presentando una sua mostra alla Galleria Trentadue di Milano nel 1983, osservando come Ossola si inserisse quasi naturalmente in una tradizione di attenzione al dato di realtà che aveva radici profonde nella cultura artistica e in quella letteraria lombarda. Non va trascurato, che quel testo veniva scritto nello stesso anno in cui Isella pubblicava per i “Paperbacks” di Einaudi la raccolta di saggi *I*

Lombardi in rivolta, in cui si poteva rileggere, in apertura, un saggio del 1970 dedicato a *La cultura letteraria lombarda* e volto a tracciare una linea di sviluppo in cui si potevano rintracciare delle costanti poetiche (ed etiche) perduranti nel tempo.

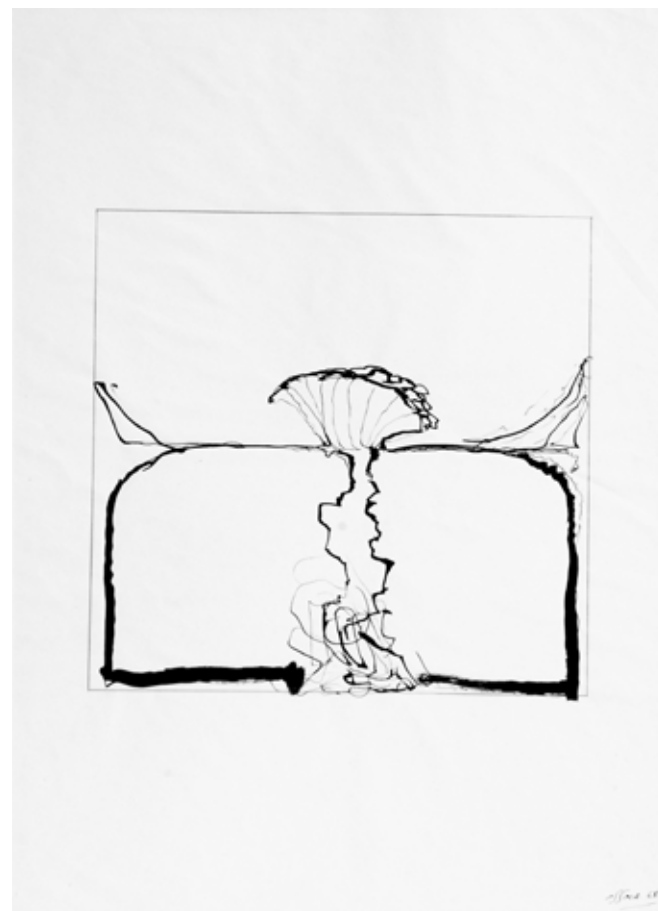
Ma nel fare questo, Isella non mancava mai di tornare alle arti visive e alla parallela “genealogia” dell’arte lombarda che veniva fuori dal trittico di mostre curate da Longhi a Palazzo Reale di Milano negli anni Cinquanta.

In un certo senso, tracciando una linea congiungente fra i “pittori della realtà” di Longhi e il tempo presente, Ossola poteva apparire come l’esito più recente di quella lunga tradizione.

E non poteva non accorgersi di questa affinità anche un altro lombardo, che a suo tempo aveva collaborato alla mostra dei *Pittori della realtà in Lombardia*: Giovanni Testori, che tempestivamente recensì la mostra alla Galleria Trentadue sulle pagine del Corriere della Sera (2 novembre 1983).

Allo stesso tempo, però, su questo retroterra lombardo andavano a innestarsi le novità dirompenti e sconvolgenti portate da Francis Bacon e, soprattutto, da Graham Sutherland. È quest’ultimo, in particolare, ad attirare l’attenzione di Ossola, che su di lui scrive ben tre volte.

La prima è il 26 novembre 1977, recensendo la mostra alla Galleria Bergamini di Milano:



Senza titolo
china su carta 1968 - cm70x50

[...] L'artista realizza un nuovo originale caso in arte di cooperazione espressiva degli opposti e lo traduce sul piano della figurazione in una gabbia analitica ove rintraccia, punto per punto, cellula per cellula, affascinanti tracce del mistero delle cose.

Nel cielo delle api l'artista elabora meticolosamente le vicende dello sciame, la cui infallibile organizzazione gli offre un pretesto più diretto per una nuova operazione di matematica poetica, e arricchisce la sua collezione comprendente macchine animali e vegetali, allucinanti monumenti e altarini di carne e clorofilla stillanti linfa, topografie di organi riscattate da un colore splendente e ambiguo. L'osservazione della vita e del lavoro delle api, la crudeltà e l'intelligenza dei rituali, provoca in noi una sorta di stupore ipnotico, richiama dal profondo strane risonanze ancestrali: in questo clima ricettivo Sutherland è del tutto a suo agio e perfettamente in grado di trascinare i suoi arabeschi satanici, trapunti su un puntiglioso reticolo che via via scompare.

Ancora un testo, due anni più tardi (18 giugno 1979), in occasione della rassegna a Palazzo Reale di Milano, dove vengono presentate le opere che Sutherland aveva eseguito fra il 1940 e il 1944 su incarico del War Artist Committee per raccontare in immagini la guerra in corso.

Ma soprattutto, significative alcune affermazioni che si trovano in un altro testo due anni più tardi, per un'altra mostra alla Bergamini (16 febbraio 1981), questa



Studio per omaggio a Grünewald

china su carta 1968 - cm70x50

volta antologica ad un anno dalla morte del maestro inglese:

In questa sorta di razionalizzazione visionaria della natura, dove tutto è rigorosamente strutturato per essere rigorosamente stravolto, dove gli alberi mettono artigli e le macchine mettono foglie, sono lucidamente perseguiti i risvolti enigmatici della materia, le cellule misteriose da cui prolifera lo stupore della forma. Sutherland arricchisce via via, implacabilmente, la sua collezione di marchingegni dotati degli attributi dei tre regni, animale, vegetale, minerale, di monumenti dalle mille cavità, di altarini di carne, ossa e clorofilla stillanti linfa, ambigue topografie di organi riscattate dai colori splendidi di un visionario nordico. Sutherland è grande colorista, con una gamma vivace e raffinata di rossi, carminii e rosa, gialli, azzurri, verdi e grigi, neri vellutati e traccianti, che conferiscono una satanica vivacità ai suoi crudeli e affascinanti arabeschi, trappunti su un puntiglioso reticolo quadrettato che via via scompare.

Meno di frequente si pronuncia invece su Francis Bacon, nei riguardi del quale si rintraccia soltanto un giudizio del 1 giugno 1983, che però non va molto oltre il riconoscimento di merito nei confronti del pittore irlandese:

Bacon, fra i maggiori pittori del secolo, ha sviluppato un linguaggio di una tipicità assoluta.

La qualità delle sue lancinanti sintesi visive, la corporeità deformata delle figure collocate in uno spazio arcano e irripetibile, o esibite da gabbie essenziali, su fondi dai colori violenti su scure profondità percorse da taglienti linee prospettiche, rappresentano un raggiungimento espressivo e un'intuizione estetica fondamentali per la nostra epoca. [...] Pittura e soggetti di Bacon, che egli non riprende direttamente dal vero ma da immagini mediate, sembrano rivolgersi, con il loro tipico e forte impatto, al sistema nervoso dello spettatore.

Vi ritornerò, in forma molto concisa, in una intervista di Sebastiano Grasso del 1993, in cui, alla domanda sui suoi "padri", dopo aver citato i maestri del Seicento lombardo, Rembrandt e Magnasco, quando viene sollecitato sul nome di Bacon si limita a rispondere: «Non lo conoscevo. Volli vederlo quando qualcuno osservò che la mia pittura aveva qualche elemento in comune con l'artista inglese».

Ancora più succinto, ma tutto sommato esaustivo, quando invece gli venne fatto il nome di Alberto Giacometti: «Affinità elettive».

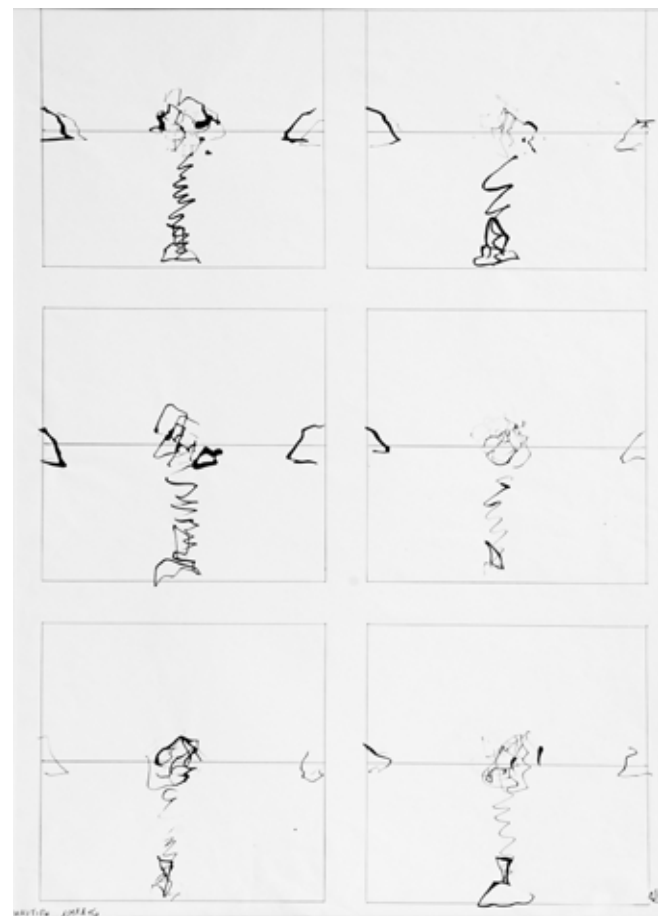
Figurazione dopo l'informale

Uno dei punti fondamentali della riflessione teorica di Ossola riguarda la ricezione dell'informale da parte della sua generazione, cioè come molti pittori abbiano attinto dall'informale per acquisirne una libertà di gesto

pittorico pur ritornando nell'alveo della figurazione. Su questo, in particolare, si interrogava scrivendo il testo *Quale segno* per una mostra che si tenne alla Permanente di Milano e che si intitolava *Il segno della pittura e della scultura*. Qui, accanto a una selezione dell'informale storico, era stata invitata una selezione di artisti cui era stato chiesto di proporre, oltre le opere da esporre, una selezione di dettagli da loro dipinti o sculture in cui fosse messo ben in evidenza il particolare "segno" connotativo della loro pittura non si può negare che fosse un esperimento interessante, ancora oggi pienamente godibile dalle pagine del catalogo pubblicato da Mazzotta, e che anzi meriterebbe di essere replicato.

Riflettendo sul segno, Ossola fa nel suo testo una prima messa a fuoco del discorso che poi svilupperà come "contaminazioni dell'informale", osservando come questo sia stato metabolizzato dagli artisti della sua generazione, i quali «[...] hanno applicato e elaborato alcuni strumenti di quella esperienza nelle rispettive ricerche, in modo tipico e autonomo». Si rende però subito necessario un restringimento di campo nella definizione di segno, scartando esperienze di contaminazione di linguaggi che, salvo rari casi, hanno più nuociuto che giovato alla pittura. La presa di posizione di fondo, comunque, è contro le idee di "morte dell'arte" e, aggiungerei, più nello specifico di morte della pittura.

Il «segno estetico» su cui si vuole porre attenzione, insomma, è quello ottenuto con i mezzi tradizionali del



Monotipo astratto
china su carta 1968 - cm70x50

mestiere di pittore e alle sue possibilità di linguaggio ancora inesplorate, considerandolo capace di «[...] operare oggi, ancora, una mutazione creativa dei dati che provengono dal reale e dal serbatoio inesauribile delle tradizioni artistiche; verificare uno svuotamento attuale di questi dati per via di esperienza; operarne una contaminazione significativa». Deriva da qui la lettura dell'avvento dell'informale come «un'invasione di fresche forze barbariche nel campo rarefatto di una cultura visiva in decadenza», e mettendone a fuoco le novità come interpretazione dei tempi moderni:

Prima dell'informale, forma e sostanza dell'oggetto in pittura erano determinate da concezioni estetiche ancora generatrici di certezze. Adesso la perdita di queste certezze lascia il posto alla scoperta di risvolti enigmatici della materia, alla forma che germina da sè, alla "produttività" espressiva di tecniche inconsuete, considerate un tempo aberranti. Questa nuova pratica ha mutato, a lungo andare, il tipo di sensibilità del pittore.

Di questa costruzione, poi, si può avere un riscontro immediato in un testo dell'aprile 1986 dedicato all'opera dell'amico pittore Costantino Guenzi, in cui il giudizio sul lavoro individuale è anche l'occasione per riprendere nuovamente il problema di come la sua generazione si sia misurata con l'informale. Merita leggerne un lun-

go estratto:

L'opera pittorica e grafica di Guenzi traccia, si può dire, una vicenda esemplare nell'alveo dell'esperienza informale. L'artista assume presto le valenze dell'informale europeo, con una sua verità di modi, tecniche, tematiche, con un'elaborazione continuamente nuova e diversa, con sviluppi attuali e pregnanti, e una costante di fondo. Le indicazioni e gli stimoli che provengono all'artista dall'osservazione della natura e del mondo circostante sono passati al filtro di una attenta sensibilità e di una cultura ricca e sedimentata, determinando il magma delle sue stesure cromatiche dai toni intensi e profondi, di ampio respiro. Le forme e le strutture che nascono in questo processo creativo, sono liberamente e poeticamente reinventate, e la forte, misteriosa presenza delle cose ne risulta trasposta in uno spazio nuovo. [...] Le immagini di Guenzi portano con sé, fortemente, il senso della durata, un senso positivo di fondo che richiama assonanze culturali e espressive interne e lontane. È un informale costruito su solide basi, che consentono all'artista di conferire al quadro una tensione che raramente si allenta, pur nel variare e alternarsi delle tematiche. La materia pittorica, a pennello o a spatola, stratificata e incisa da segni di costruzione formale o di trama sottile e ritmica, appare di stesura agevole e compatta. La gamma cromatica, se predilige i toni densi e profondi, i carminii e i bruni o i verdi cupi, i grigi e i neri, si libera anche, non infrequentemente, verso i

bianchi, gli azzurri, i gialli chiari e rosati, senza che venga meno l'intensità del risultato. Talvolta Guenzi parte per una ricognizione di oggetti più chiaramente delineati, oggetti-forma, geometrizzanti o organici; ancora, in un ciclo di alcuni anni fa, con figurazioni evocanti un clima tra metafisico e araldico, come d'antiche città e battaglie. L'istintiva temperie pittorica di Guenzi convive con una componente mentale organizzatrice, che è anche motore della sua capacità di rinnovarsi. Nei lavori più recenti, soprattutto una serie di gouaches e alcuni oli, l'immagine risulta ancora più interiorizzata, evocando arcani e raffinati ritrovamenti.

L'opera complessiva di Guenzi è la base ideale per stabilire un raffronto, oggi di particolare interesse e attualità, fra l'informale "storico" con i suoi successivi sviluppi e il "neo-informale", quest'ultimo dai modi svariati ma agevolmente riconducibili a caratteristiche e moventi comuni. È un discorso che qui tentiamo appena di accennare, ma che in vari modi e da varie fonti si sta sviluppando nel dibattito artistico.

Ufficialmente, la riscoperta da un lato dell'informale storico e, dall'altra, l'inserimento, sovente sbrigativo e categorico, del neo-informale negli spazi prestigiosi dell'arte, avvengono con una cesura e una discontinuità che non tiene conto di collegamenti e sviluppi, né analizza in modo adeguato le differenze sostanziali. Questo è un lavoro critico ancora da farsi, e solo il suo svolgimento potrà chiarire le rispettive caratteristiche, le qualità e le carenze che sfuggono a storicizzazioni frettolose. Qual è la differenza fra un lin-

guaggio informale assunto all'inizio del lavoro di un pittore, negli anni Cinquanta, e sviluppato in modo personale, vivo e continuo per trent'anni, fino a dargli nuova fisionomia, e l'informale che si riprende oggi come moda? Molto brevemente: il primo presenta una sostanza diversa, un contesto, un entroterra culturale, un supporto profondo; il secondo appare eseguito con modalità prevalentemente esterne e improvvisate. Se è vero, come è vero, che oggi l'informale conserva una sua nuova vitalità, ciò appare più evidente in un'elaborazione mai interrotta; mentre il neo-informale integra ingredienti che non sempre si fondono all'immagine in modo autentico, è volutamente sgarbato e aggressivo, come strafottente, e solo nei casi migliori sopperisce uno slancio vitale e giovanile. Se esprime una forza pittorica, manca però di esperienza. Ciò non preclude, naturalmente, possibili sviluppi, che saranno tanto più efficaci se sapranno liberarsi da dettami programmatici e collegarsi alla tradizione, in modo creativo.

Il filo di questo discorso, poi, riprende in maniera programmatica in occasione di un testo per un'altra mostra, ancora alla Permanente, nel 1993. In occasione della XXXII Biennale di Milano, infatti, Ossola cura una sezione di questa rassegna cui dà il titolo, emblematico di *Contaminazioni dell'informale*, in cui si dà senso compiuto a questo discorso. Questa sezione della mostra intendeva, infatti, offrire una lettura dell'infor-

male non più «[...] come scatenamento di un'esperienza pittorica totale in cui calarsi, ma come strumento tecnico-espressivo acquisito, variamente fuso e integrato alle esigenze dei diversi linguaggi individuali». L'informale, insomma, come approccio gestuale alla tela, ma che non deve necessariamente portare verso l'astratto, anzi può essere un modo nuovo, aperto, di avvicinare la figurazione, portandosi ovviamente dietro un modo della rappresentazione non più descrittivo. Tutto sta, sottolinea Ossola, nel gettare "a caldo" la pittura sulla tela, anche con risultati inaspettati o sorprendenti. «Lo slancio nel procedere del lavoro significa fiducia negli automatismi dell'azione pittorica, assunti al rango di motore per la fantasia dell'artista [...]». Le radici di questo modo operativo, però, risalgono per lui a tempi antichi, proponendo gli esempi classici (almeno in Lombardia) di Leonardo che guarda le macchie sui muri e Magnasco e la sua pittura sprezzante, ma anche l'incisore Hercules Seghers. Giustamente si usa il termine "figurale" anziché "figurativo", nell'accezione datane da Deleuze. I riferimenti figurali, infatti, «[...] lampeggiano [...] nell'apparente casualità della trama materica e segnica, verso una graduale formazione di immagini, fino alla tendenza all'inserimento e appropriazione fisica dell'oggetto con effetti di bassorilievo [...]».



Senza titolo
china su carta 1970 - cm70x50

Gli interni: “depositi della memoria”

Con queste premesse, assume un altro senso guardare anche la produzione più nota di Ossola, legata alla rappresentazione di luoghi abbandonati, al ritratto delle aree dismesse. L'elemento di continuità, la costante, infatti, si riconosce in quel brulicare di presenze, di piccoli oggetti che si animano all'interno di quella scatola prospettica, e che quella gestualità “contaminata” dall'informale contribuisce a restituire in uno stadio di instabilità, di trasformazione. In questa accezione, risulta più chiaro quando nel 1978 Ossola scriveva che «negli interni, specie di teatrini di oggetti-presenze in uno spazio teso, vuole svolgersi un'esperienza psico-poetica del luogo chiuso. Indagine su uno spazio interno ma anche serbatoio dell'arcano individuale (i primi interni s'intitolavano “depositi della memoria”) [...]». L'interno abbandonato, insomma, diventava un deposito sì, ma delle memorie che in quel luogo si erano accumulate e che, soprattutto, si legano alla presenza di quegli oggetti. Ecco quindi che la periferia, lo spazio marginale, affermerà un paio d'anni più tardi, diventa un luogo “pittorico” in cui la pittura si nutre e attinge i propri soggetti privilegiati, una custodia dei valori umani di fronte a un panorama artistico che, al contrario, si stava “disumanizzando”: «Questi luoghi marginali» scriveva nello stesso 1980, «sono serbatoi di una realtà declassata e di un'umanità latente, in gestazione per un futuro risveglio».

Viene quindi da domandarsi in che modo possa avvenire questo futuro risveglio, attraverso quale metamorfosi, ed anche la risposta a questa domanda è rintracciabile nei “fogli di diario” del pittore, il quale percepisce, in questi luoghi e nel senso di distruzione insito nell'abbandono a se stesso degli interni, disabitati per traslochi o per disuso, o per dismissione: dopo aver riunito sul piano inclinato della prospettiva questa miriade di oggetti, che a volte paiono quasi assumere vita propria, o rotolare verso l'osservatore, Ossola ne interpreta il disfacimento attraverso una pittura larga, che tratteggia le cose con pochi segni. Era lo stesso modo usato da Magnasco, ma anche da larga parte dei pittori del Seicento: ad una osservazione ravvicinata, anche i teleri di San Carlo, o almeno quelli dipinti da Cerano, mostreranno una pittura di questo genere, ma portata su enormi dimensioni, che spetta all'occhio ricomporre in una vista unitaria. Tuttavia, Ossola attribuisce un significato particolare a questa pratica o, meglio, alla visione del decadimento dell'oggetto non più usato: «Il reperto, sfasciandosi, lentamente, riacquista la sua natura di materia prima» (1983).

Da qui il passo verso gli interni delle industrie è breve. Scrive nel 1986:

Le architetture della città sono i serbatoi inesauribili di vicende della materia convogliata dall'uomo, che diventano avventure del segno nella metafora pittorica. L'identità segno-mate-

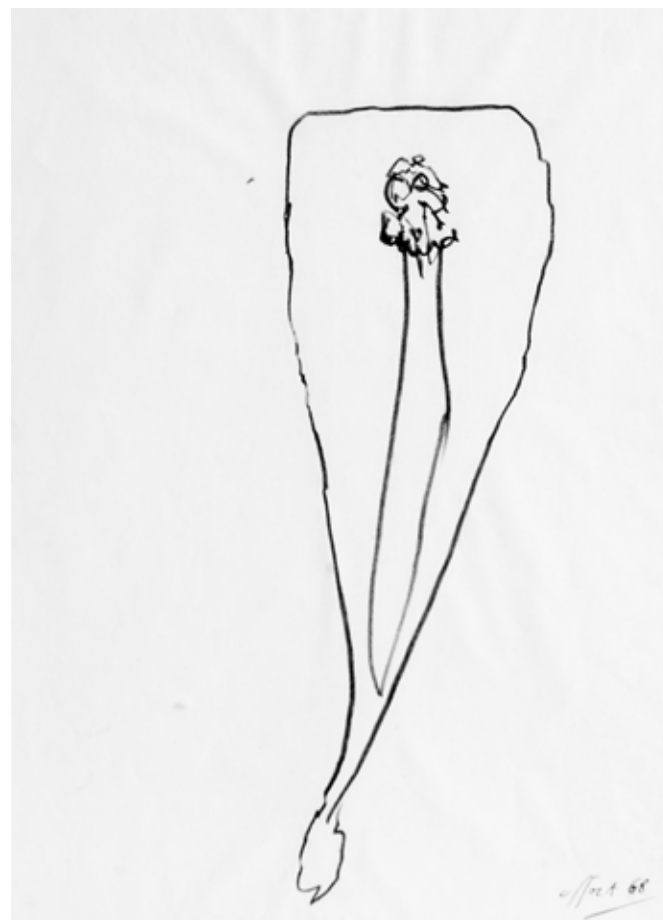
ria è il flusso vivo che popola le fredde geometrie, le dissemina di rapidi coaguli organici leniti dalla luce. [...]

Fino ad arrivare a un paradossale, velatamente ironico, *Elogio del rifiuto* del 1987:

La vera grandezza della nostra epoca consiste nella creazione del rifiuto, inteso come scoria, immondizia, relitto. [...] La nostra grandezza sta nella stratificazione epica dei rifiuti.

Per essere illuminati sulla natura e qualità dei nostri processi creativi dobbiamo interrogare queste immani e indistruttibili tracce del nostro passaggio. Vere opere collettive, arte di massa.

In quello stesso anno, nella pittura di Ossola si avverte un cambio: la pittura si fa più nitida, più fotografica ad una prima impressione, e quella tavolozza di toni bruni, ocre e grigi delle tele precedenti si è raffreddata: entra in gioco, nel grigio, una punta di azzurro o di blu. Questo cambio avviene, più o meno, in corrispondenza del ciclo dedicato agli interni di Villa Arconati di Castellazzo di Bollate, realizzato su un'idea di Alfredo Paglione, titolare della Galleria Trentadue di Milano. Il principio di fondo di quel libro era di creare un volume che illustrasse la villa e i suoi interni, ma usando la pittura, e l'occhio del pittore, per documentare quei luoghi. Si tratta di un compito che la pittura si era già assunta in passato, ricoprendo un ruolo oggi



Senza titolo
grafite su carta 1968 - cm 48x35

inestimabile per poter conoscere l'aspetto di edifici o ambienti oggi non più esistenti. Portata nel XX secolo, quando la fotografia potrebbe offrire la possibilità di una documentazione più istantanea, questa scelta assumeva però un intento diverso, vicino a certi volumi di fotografia d'autore, seppure usando la pittura. Dal ciclo eseguito fra 1987 e 1989 nascerà quindi un volume Fabbri di grande formato, con testi dello storico dell'architettura e dell'urbanistica Cesare De Seta e di Gianalberto dell'Acqua, storico soprintendente di Brera. Sfogliando quelle pagine, oltretutto, constatare che il volume si chiude con *La stanza vuota*, del 1989, sembra presago degli avvenimenti di poco successivi: nel 1990 la villa viene venduta e svuotata degli arredi. Persino i frammenti del monumento a Gaston De Foix di Bambaia che vi erano conservati si trovano in vendita, e vengono salvati dalla dispersione da un acquisto del Comune di Milano, che li destina al Castello Sforzesco. Eppure, Bambaia non rientra nel canone di Ossola, non attira la sua attenzione, e non compare mai nel ciclo. Va detto però che a Sebastiano Grasso, nel 1993, l'artista osservava che «Venduta e svuotata degli arredi, la trovo più interessante. Una sorta di contraltare del ciclo dei capannoni...». In entrambi entrava in campo un elemento nuovo, che contraddistingue tutta la produzione recente: l'uso della fotografia. Stupisce un po' constatare che nella critica sulla sua opera non si sia praticamente mai sfiorato questo pun-

to, pure così importante per il suo lavoro. Ebbe invece l'accortezza di porgli questa domanda Alberto Pellegratta, nella *Conversazione col pittore* del 2005. Merita rileggere per intero la risposta che Ossola diede in quell'occasione:

La relazione tra fotografia e arte è nota, mentre io per vent'anni ho dipinto senza foto, senza neanche guardare, a occhi chiusi, creavo degli impianti spaziali per dare la prospettiva e solo più tardi mi sono accorto che si era strutturato uno spazio tutto mio, spesso circolare. Quando il colore di fondo era ricettivo inserivo gli oggetti "automatici", che stavano dentro e fuori la scena. La mia personale metamorfosi mi ha poi portato all'uso della fotografia. I pittori si dividono tra chi ha usato la fotografia come studio, per esempio Bacon con Muybridge, e chi non lo ha mai fatto, come Giacometti. Poi c'è chi l'ha praticata, come Balla, Wols, Munch, Kirchner e Delacroix. L'uso della fotografia sostituisce lo studio dal vero del pittore, anche se le prime macchine sono già del Cinquecento, e Canaletto usava telai quadrettati, una specie di proto-macchina fotografica. Per la selezione e la scelta delle immagini seguì il lavoro dei fotografi come Mimmo Jodice, cerco immagini nelle riviste e faccio io stesso degli scatti, oppure mi affido a qualche amico. In ogni caso sono io che scelgo e taglio, che centro un particolare o metto a fuoco un'immagine. L'utilizzo della fotografia non implica l'ibrido epigono della Pop-art, la libertà è diventata licenza. La fotografia mi ha permesso di completare interi cicli sui luoghi,



Senza titolo
china su carta 1968 - cm 48x35

come per Villa Arconati o le fabbriche abbandonate che fotografiamo con un amico scavalcando le recinzioni. Purtroppo anche la stampa non è più la stessa, certa carta e certe macchine non vengono neanche più prodotte. C'è un impoverimento dell'immagine, e l'ipertrofia tecnica certo non aiuta. I nuovi macchinari di stampa vengono cambiati ancora prima che qualcuno sappia usarli. Ricordo spesso la bravura di un fotografo di corso Garibaldi, Enrico Cattaneo.

“La fotografia è repressione”, ha scritto Susan Sontag, è meno libera della pittura perché ordina atti e pensieri. E oggi subisce anche una fortissima inflazione. Le sue qualità principali sono la prontezza e la riproducibilità a buon mercato, contro la fatica che richiede la pittura. anche per la fotografia occorrerebbero dei critici specialisti per riqualificare l'ambiente, come Gilardi. Comunque, tra quadro e foto c'è un abisso e il modello dal vivo è più adatto alla pittura moderna degli impressionisti che non alla mia.

Nessuno, fino ad ora, ha mai sottolineato, riguardo a questa pittura, gli effetti che ha sulla visione l'utilizzo della fotografia e la ricaduta che questa ha sul modo di comporre. Certi scorci che Ossola utilizza, certe viste panoramiche quasi da fish-eye, non sarebbero nemmeno immaginabili senza l'ausilio di quel supporto, ma non tanto per il fatto che con la fotografia si ha già un appunto visivo da cui partire per poter lavorare comodamente nel proprio studio, quanto piuttosto per come

questo influisce sulla visione: certi scorci saltano subito all'occhio se visti con la macchina fotografica, che non è mai uno strumento neutro come si vuole, perché indirizza lo sguardo, a volte allarga il campo visivo (e le possibilità immaginative) più di quanto si creda. Era così già per l'Ottocento, per moltissimi pastelli di Degas con degli scorci che difficilmente l'occhio, da solo, vedrebbe se non venisse orientato dall'obiettivo.

Vale, ma in modo diverso, anche per il suo lavoro sugli interni, con delle viste che si fermano "sulla soglia" delle stanze, o delle fabbriche. In un certo senso, è l'impressione che si ha appena entrati, dando un colpo d'occhio sull'insieme, senza soffermarsi sui dettagli. Secondo me, uno degli aspetti affascinanti del suo lavoro degli ultimi anni sta proprio in questo, cioè in una impressione quasi iperrealista di primo acchitto, quando si guarda il quadro da lontano. Quando poi ci si avvicina alla tela, però, in un quadro di Hopper si vedrebbe lo stesso dettaglio che si era visto da lontano, un po' più definito nei suoi connotati squisitamente illustrativi. Se ci si avvicina a una sua tela, invece, quella prima impressione viene subito smentita, perché ci si trova di fronte una materia pittorica svelta e sprezzante: anziché chiarirsi, il dettaglio sfugge alla vista ravvicinata: emerge una pittura gestuale, la stessa delle serie precedenti, quando faceva delle composizioni più "aperte". Insomma, una gestualità immutata di fondo in cui cambia solo lo schema costruttivo.



Senza titolo
china su carta 1972- cm 48x35



Scritti di Giancarlo Ossola

OSSOLA VISTO DA OSSOLA

Alle elementari, frequentate in parte, negli ultimi anni di guerra, a Castello di Cabiaglio, il paese natale di mio padre e il paese della mia infanzia, mi chiamavano alla lavagna per fare i disegni coi gessetti colorati. Ricordo alcuni di questi: i castagni secolari nelle selve pulite con i loro meravigliosi colori autunnali su un tappeto di foglie, oppure stagiati sulla neve con i bei colori ramati della corteccia; la neve nel paese; il fuoco del camino attorno al quale sfogliavamo il granturco. Un mio compagno di banco, che oggi è ancora mio amico, mi ha recentemente ricordato che nel fuoco mettevo anche un po' di colore azzurro, oltre al giallo e al rosso. Poi i ritrattini, le caricature delle persone che mi capitavano a tiro: un album di schizzi che portavo in giro. Gli animali, i buoi, oggi li scomparsi.

Mi piacevano molto i visi segnati e simpatici di contadini e boscaioli. Il "pittoresco" del paese, allora ancora denso e stimolante per un pittore. Disegno dal vero. Sui diciotto-vent'anni uno stecchino con peli, il pennello, prende il posto della matita o del carboncino: sono diventato pittore ad olio. I bersagli preferiti sono appunto le figure che abitano quel mondo, affrontate frontalmente con rapide pennellate alla maniera degli affreschi primitivi ancora visibili su tanti muri del paese. Avvertivo come un "plusvalore" di ciò che vedevo; qualcosa che non mi bastava guardare ma che deside-

ravo fortemente interpretare con la pittura, per me e per trasmetterlo agli altri, come una scoperta straordinaria, la sensazione e lo stupore che sentivo per questo mondo umano e naturale che avevo intorno, pieno di colori.

Qualcosa in più che è la vita del soggetto pittorico e l'emozione, la passione del pittore. Baudelaire diceva che l'arte deve essere passione. Specialmente mi piaceva dipingere dal vero paesaggi di natura prima del temporale; la tensione dell'arie, i colori incupiti, i colpi di vento su alberi e erbe che mostravano il rovescio chiaro delle foglie.... Con una fuga precipitosa e le ultime pennellate che trascinavano nel colore fresco, sulla tela, malcapitati insetti.

Finisce questo periodo speciale, il tempo felice della pittura dal vero come immersione diretta nella bellezza del mondo, e inizia la pittura della memoria (anni 1958/60), mi trovo a Milano a contatto con i pittori e la pittura di città. Conosco Banchieri, Ferroni, Vaglieri e altri amici pittori. Avevo già frequentato anni prima Brera e il Castello; adesso la pittura non era più dal vero, ma scaturiva dalla memoria, da ciò che avevo immagazzinato e che il mio inconscio aveva cominciato a elaborare come un laboratorio, come un serbatoio che conserva e offre, dalla profondità di ciascuno di noi, il mistero della vita e del mondo, e lo filtra per l'immagine e per la visione di un pittore.

Passano gli anni e le tematiche si succedono con la

vivacità e l'energia di nuove scoperte. Rapidamente, interni-esterni, visioni intime di paesaggi notturni percorsi in campagna con gli amici; l'utopia di una natura perduta che però si sprigiona dall'immaginazione e dalla memoria con allegria nascente e paradossale (i titoli: Ciak! Si gira la primavera di un albero; L'invenzione della luce; Uomo in gabbia e fiori all'aperto ecc....).

La scoperta dei grandi pittori che accompagnano, prima per formazione poi per affinità, gli anni di lavoro. Sironi (la costruzione), De Pisis (il segno); dopo un viaggio a Parigi a vent'anni Van Gogh, gli impressionisti, poi i tedeschi (io sono nordico), specialmente Meidner e alcuni espressionisti. Altre esperienze pittoriche precisano il mio segno, l'immagine, la poetica.

Le Memorie epiche stratificano con la memoria il nostro passato eroico, i miti; le immagini primordiali sono un tuffo nelle origini; ogni cosa però diventa segno e costruisce una propria visione del mondo. Negli anni Settanta su una tela come "tabula rasa" si depongono i segni e le strutture sommarie percepite di un interno o di un esterno con una loro animazione, e gradualmente si configura, con molte varianti e processi di accrescimento, un interno e un esterno tipico in cui, in modo complesso e misterioso, confluiscono le esperienze precedenti.

Il segno si manifesta sempre più come traccia di oggetti e presenze da un fondo teso e prospettico, tridimensionale, che accoglie, reinventati, i segnali del tempo e

della luce interna ed esterna come densi grumi di materia in movimento e in trasformazione, non immemori dell'esperienza informale. Vorrei leggersi brevemente due testi-base degli anni '70 su questa nascita (leggere su cat. Bergamini)

Infine, negli ultimi decenni, l'indagine degli spazi cresce e si precisa assieme alla figurazione e si allarga ai temi che porto, con una ricerca rinnovata dal mistero e dallo stupore che provo immutati percorrendo questi luoghi, fino a questi anni.

Accompagna questi decenni recenti di lavoro il pensiero di Rembrandt, Magnasco, Seghers, e dei due grandi pittori di interni e figure Bacon e Giacometti.

I miei soggetti, che dopo un decennio di opere costruite su un flusso di memoria si avvicinano a luoghi reali visti e visitati, sono fabbriche dismesse, abitazioni come bozzoli che l'uomo si costruisce per avvolgersene e riempirle di oggetti significativi; angoli delle città e del paesaggio in continua metamorfosi; tutte tematiche come metafore trasparenti del nostro vivere e esistere oggi. Mi servo non più di schizzi dal vero ma di apporti fotografici fatti a caldo nei luoghi che visito (andarci fisicamente è importante) [...]

FARE IL PUNTO

In quale modo si effettua oggi la valutazione del lavoro di un pittore? Quali differenze rispetto ai tempi ancora vicini dell'informale storico e della generazione di artisti affermati, ora sulla sessantina? Per tentare un abbozzo di risposta occorre fare una lunga premessa (che non può escludere valutazioni personali ed anche polemiche) e cercar di delineare le mutate condizioni di lavoro, di rapporti culturali, di comportamento, ipotizzare infine una nuova identità dell'artista.

L'impulso iniziale ad operare creativamente nel campo delle arti visive, negli ultimi decenni, sembra aver perso buona parte della sua superficialità. Se ai tempi di Corot, di Matisse o ancora di Gork era chiaro perché ci si metteva a dipingere, né vi erano dubbi sul mezzo col quale ci si sarebbe espressi, ora le motivazioni si sono progressivamente opacizzate o confuse. L'uso, stimolante nelle avanguardie storiche, di strumenti affini e alternativi e di nuovi materiali, tende a diventare fine col rischio di confondere e rendere labili e codificati i linguaggi, atti tutt'al più a comunicare fra pochi iniziati impercettibili godimenti estetici in virtù di sofisticate premesse in codice. Inoltre il rifiuto del passato e dei contenuti culturali tradizionali, da eccezione creativa è divenuta regola snobistica ed accademica, priva ormai di ogni vitalità, lasciando le porte aperte ad ogni influenza estranea che affascini formalmente e che vie-

ne subita senza sufficiente elaborazione. L'intento di sbalordire tipico di molte novità artistiche ricorda le tecniche pubblicitarie, e come esse conduce alla noia e all'indifferenza. Le innovazioni più vitali e rivoluzionarie si sono sempre innestate sul ceppo della tradizione, e della tradizione anticonformista nella sostanza. In ogni tempo il linguaggio specifico della pittura è servito a fornire potenti correttivi al conformismo, ma il ruolo dei contenuti e la loro elaborazione da parte dell'artista erano fondamentali. Oggi il peggior conformismo è un anticonformismo apparente, puramente formale e convenzionale: è un semplice comportamento. L'accento si sposta quindi sull'atteggiamento e sul comportamento, la cui prassi sostituisce l'opera e l'esperienza. Ma come può darsi un comportamento dal vuoto, senza le necessarie premesse culturali e di contenuto? Il comportamento interessa in quanto suggerisce qualcosa che sta dietro. Non potrà che risulterne un atteggiamento inespressivo ed arbitrario, una posa prefabbricata. Nel contesto di una così massiccia adozione di un costume culturale estraneo, che ha anche le sue ragioni politiche di dipendenza da una area occidentale, ha luogo la contaminazione del linguaggio specifico della pittura da parte di linguaggi affini ma tradizionalmente distinti. Si ha anche un corrispondente travaso di comportamento, e un viraggio delle motivazioni per chi dipinge lungamente all'ombra di una élite assunta al rango di modello massimo. Diventando così generici

i requisiti, molti più operatori (in teoria chiunque decida di “fare arte”) confluiscono nel settore artistico, formulando una incredibile congerie di pseudo-stili (perché ciascuno vuole essere riconosciuto), che hanno in comune il fatto di adottare svuotati e corrotti casami di cultura visiva precedente. Il neo-comportamento diffuso, per reciproche influenze e contaminazione delle strutture di potere culturale, determina nuovi criteri di selezione, affidati assai più alle capacità individuali di promuovere managerialmente che non all’effettivo peso del lavoro (quanto meno nei tempi brevi). Le varie esperienze artistiche dispongono così di spazi di verifica assolutamente sproporzionati alla loro importanza, fino a che esse stesse subiscono un pesante condizionamento (mancanza di circolazione culturale – sintomi di asfissia). Con queste premesse, l’iter tradizionale di ottenimento di una pubblica notorietà appare notevolmente spostato e, certamente, dilazionato nel tempo. Da una congerie di opere per lo più inautentiche si tratta di estrarre la corretta percentuale di lavori sufficientemente rappresentativi. I mezzi critici offerti a ciò appaiono largamente compromessi nella situazione già illustrata; gli spazi pubblici di verifica sono fortemente condizionati; quelli privati, cioè le gallerie, nel loro complesso, offrono ancora spazi alle ricerche bandite dall’ufficialità, ma vige la più drastica specializzazione. Il mancato scambio di esperienze culturali si accompagna stranamente a rapporti apparentemente normali

sul piano sociale o politico.

Un criterio possibile di giudizio restando la verifica dell’autenticità significante e della pregnanza dell’opera d’arte, la sua applicazione risulta difficile per la generale disaffezione a questi due termini, ed i tempi di verifica ne risultano prolungati. Ne segue una deformazione dell’ottica critica, che perde la capacità d’uso dei criteri di valore e la capacità di lettura dei linguaggi specifici mediante un metodo stabile. Cosa ha determinato una simile perdita di memoria culturale? Un complicato processo di decadenza e svuotamento, in corrispondenza con altri processi sociali, politici, tecnologici sui quali si sono spostate molte attenzioni. In mancanza di adeguati operatori artistici, sarebbe certo stato più significativo che molti spazi traboccanti di proposte formalistiche fossero rimasti vuoti.

Milano 19 ottobre 1977

GLI INTERNI

Negli interni, specie di teatrini di oggetti-presenze in uno spazio teso, vuole svolgersi un’esperienza psichico-poetica del luogo chiuso. Indagine su uno spazio interno ma anche serbatoio dell’arcano individuale (i primi interni s’intitolavano “depositi della memoria”), in bi-

lico fra la claustrofilia e il suo contrario.

Vive un rinnovato interesse per l'oggetto, quale depositario di significati tramite di un'indagine sul reale, più che pretesto per esercitazioni estetiche. Mentre le città seguono i quadri scuri, per ampie stesure, degli anni 1962/67 e quelli a campi di colore, ritmati da segni e presenze, del 1971/74, gli interni discendono da un discorso parallelo i cui precedenti salienti sono alcuni vecchi interni e ritratti, le "presenze" del 1960/61, gli "oggetti intermedi" e gli interni dal 1971 al 1976. Questi interni si costruiscono da sé, non appena individuato sufficientemente spazio e colore, per forme elementari e che tendono a ripetersi; gli oggetti si presentano spontaneamente, con una specie di automatismo mentale, senza che la loro forma permetta di identificarli con precisione e collocarli in una qualche categoria culturale, sia pure domestica.

Restano precari e indeterminati, anche se fisicamente pregnanti e presenti, ed a questa ambiguità devono il loro tipo di espressione, sottolineata da incidenti ottici (sfuocatura, sdoppiamento) e deformazioni. L'interno può anche essere un contenitore dove si stratificano presenze provenienti da spazi e tempi diversi.

Un raccoglitore fantastico in cui l'oggetto come manufatto o prodotto meccanico trova posto accanto all'oggetto di natura, e l'accostamento non genera propriamente una natura morta, ma uno strano assemblage, nucleo in un luogo percorso da rapide annotazioni spa-

ziali e da tracce di figure o presenze, vaganti sotto una lampada-ovulo un po' disastrosa. Quando il clima evocato appartiene ad un tempo anteriore, il segno, la forma, l'animazione dovrebbero servire a fissarlo in una contemporaneità. In questo "trovare dipingendo" può anche essere raggiunta un'immagine diversa da quella in qualche modo prevista; può aver luogo una sovrapposizione di soggetti (natura morta/figura) o trovarsi sulla "parete" di un interno dipinto un paesaggio. L'importanza dell'oggetto può essere in tal modo accresciuta dall'essere esso investito anche di significati attribuibili alla figura.

Il cromatismo registra una riscoperta delle terre e l'uso di una gamma di grigi e colori caldi. La materia rileva oggetti salienti, luci e cenni spaziali e strutturali. Negli interni come nelle città ha luogo una precisazione dello spazio e un'individuazione di elementi più reali, per registrarne espressivamente le alterazioni in modo più verificabile. In contrasto con l'idea largamente praticata, e ormai accademica, che togliere all'immagine sia andare avanti, ritengo le vada restituita una base obiettiva da cui partire per ogni legittima elaborazione individuale e fantastica, ove entrino, a caldo, le più congeniali rivisitazioni della cultura anteriore.

Troppa arte vive stentatamente in un limbo rarefatto di convenzioni intellettualistiche.

SU FRANCO FRANCESE

La Galleria Trentadue di Milano ripropone a distanza di un anno una scelta di opere pittoriche di Franco Francese.

Se nella mostra precedente la circostanza della malattia e della morte della moglie, assunta come partecipato tema pittorico, aveva una sua drammatica estemporaneità, la rassegna attuale, sul tema dell'imbarco, affonda le radici nel più profondo e lontano humus poetico di Francese, entro quella zona dell'arcano individuale che coinvolge insieme valori formativi, culturali e stilistici. Francese è pittore colto, ma è prima di tutto pittore. Su questa tematica dell'imbarco, ricorrente nella letteratura, sono state indicate suggestive citazioni nell'intenso scritto di Dante Isella, introduttivo al catalogo, e in varie recensioni apparse sulla mostra. Noi vorremmo soprattutto parlare di pittura, nella costante, quasi ossessiva aderenza al tema, il pittore sembra saggiarne la tenace persistenza e le possibilità espressive, immergendole in una luce-colore ogni volta cangiante. I gialli lividi, gli aranci trascoloranti in viola, i bruni e le terre, i verdi e i grigi, gli azzurri entrano nel fluido-solido magma della pittura, arricchendone e mutandone i significati. La scena è semplice, sintetica, si ripete con minime varianti formali. La prospettiva, più intuita che descritta, di una stanza angusta, poggia su un pavimento-assito, chiglia-conchiglia di una barca

inesorabilmente incastrata in questo spazio. Sul fondo, un drappo o vela verticale sembra suggerire un'apertura, inadeguata via d'uscita. Al centro è ritto un uomo che si volge a metà, per un ultimo sguardo, e taglia la sagoma di un cane, il cui muso incisivo fissa lo spettatore. Dal soffitto pende l'immane globo luminoso dell'esistenziale lampadina elettrica.

Puntuali appaiono le citazioni pittoriche fatte da Isella, che ricorda Bacon, Giacometti, Permeke, Sironi, ma anche Rembrandt, con la materia smangiata dalla luce, Daumier e il Cerano, con i bruni intensi dei suoi fondi e le brucianti lumeggiature, che rinviano al Seicento lombardo. Una complessa rete culturale di rimandi, contenuti e significati, fusa in un segno originale e inconfondibile. Il pennello, premuto sulla tela nel suo costruttivo itinerario entro la densa pasta pittorica, la trascina in brevi scie orlate da nervature che la luce radente mette in rilievo, con i precisi tocchi delle lumeggiature. In uno dei dipinti più belli, con sfumature azzurrognole, la visione, in bilico fra mito e realtà, sembra evocare le profondità del segno e dell'inconscio. La verità della pittura e la fissità della scena giocano ambigualmente nel clima da incubo, di disperante impotenza. Ma la prigione si fa dorata, la luce si accende di incandescenze persistenti e capovolge in claustrofilia l'orrore della chiusura. La gabbia si fa protettiva e improvvisamente abitabile, in un afflusso di luce solare densa e compressa. Più che dalla figurazione, la speran-

za nasce allora da un cromatismo positivo. Fra questi due estremi sono comprese numerose varianti intermedie, come diverse situazioni psichiche del protagonista solitario, l'uomo, e del suo doppio animale, che lo accompagna in quest'avventura dello spirito, in questa perigliosa discesa agli inferi, metafora dell'esistenza.

Milano, 13 novembre 1982

ELOGIO DEL RIFIUTO

La vera grandezza della nostra epoca consiste nella creazione del rifiuto, inteso come scoria, immondizia, relitto.

Non la produzione di beni o servizi ci consegnerà alla memoria dei futuri millenni, ma la trasformazione del pianeta in un gigantesco relitto.

La nostra grandezza sta nella stratificazione epica dei rifiuti.

Per essere illuminati sulla natura e qualità dei nostri processi creativi dobbiamo interrogare queste immani e indistruttibili tracce del nostro passaggio. Vere opere collettive, arte di massa.

Ad alcuni artisti è già balenato questo dubbio; essi hanno raccolto esemplari e prototipi di rimasugli della vita e dell'industria, relitti allo stato puro o compressi e impacchettati, fotografati, appesi. Ma troppo timi-

damente, bisogna ricorrere alla celebrazione diretta, al trionfo sistematico, al culto quantitativo. Promuovere l'educazione al rifiuto, la ricerca e lo studio del relitto più idoneo, dell'immondizia più espressiva. Aniché nascondere modestamente, occorre dare impulso alla celebrazione esemplare del rifiuto; la sua stessa moltiplicazione straripante e irrefrenabile ci agevolerà nell'impresa.

Quello della scoria, dell'immondizia in grande stile è uno spettacolo forte, adatto a temprare l'uomo, alienato e indebolito nello spirito dalle soffici, addormentanti e asettiche comodità della vita moderna: la faccia lucida della moneta. In fondo, rifiutando il rifiuto, l'uomo d'oggi dimostra di non avere coscienza della propria forza, della propria capacità, inconscia appunto, di essere creatore di vicende apocalittiche.

Avete mai percorso una discarica o esplorato i terreni rischiosi e accidentali del relitto industriale? Una ciclopica forza creativa si manifesta in questi rudi e robusti luoghi. È la nostra energia infernale, l'"altra parte" della civiltà dei consumi, metafora materica dell'inconscio collettivo.

Luoghi selvaggi, zone d'elezione di ogni marginalità, di scatenamento di rivincite vandaliche elementari, spazi di macerie e relitti che sono habitat di verità indecorose, di poesia rischiosa e di violenze solitarie.

1987

SEPARAZIONI

Esiste una cultura sommersa?

I lenti movimenti degli astri segnano ancora il trascorrere del tempo per le vicende umane, da cui pure apparirebbero dissociati in modo così impassibile e sublime. Nel gran mare dell'arte, alla superficie del moto ondoso galleggiano e trascorrono le mode, a tutti note e ben visibili; al di sotto, con i diversi gradi di opacità e densità, si svolge un vario errare e un arduo sedimentare, nel perenne dubbio della ricerca.

La luce incerta e le precarie identità dei lineamenti e degli incroci hanno fissato questo dubbio nel pensiero di natanti grandi e piccoli. Si potrebbe trasferire la metafora liquido-naturalistica al corpo umano, parlando di sopra e sotto la pelle, ecc.; ma può senz'altro bastare per introdurre l'argomento, e delineare uno stato che sembra riprodursi nel tempo.

Il sopra: la cultura ufficiale; il sotto: la ricerca sommersa, sono rigorosamente divisi.

Scambi non sono consentiti. Eppure, talvolta, qualcuno di sopra si scopre addosso qualcosa in comune con quelli di sotto, e viceversa. Ma ciò non costituisce base di scambio.

Le figure di sopra devono essere opportunamente mascherate; se non lo sono abbastanza, si deve far finta che lo siano (come nella storia del re nudo): così vogliono le regole.

I cambiamenti nel tempo ci sono: confezionati e sgarigianti sopra, lenti ma più faticosi sotto, nel magma viscoso che implode e solo raramente trabocca in superficie, quando trova o genera, per troppa compressione, una falla nelle impenetrabili maglie divisorie. Allora soffia per un po', come una balenottera esasperata, stanca di starsene nella prigione liquida.

Però qualcosa è cambiato. Qualcosa è migliorato. Dai dogmatismi estetici stupidi e arroganti degli anni Settanta, spesso sterili contaminazioni di linguaggio, è giunta dall'altro una nuova licenza di dipingere. È già qualcosa. Ma per i prodotti doc resta l'obbligo dell'etichetta e della confezione. Nella lenta dinamica profonda sembra tuttavia di rintracciare un nuovo dato, non ancora sistematico e organizzato ma che potrà forse, col tempo, emergere più chiaramente: la continua ricerca d'identità volge, sia pure con sussulti, errori e fraintendimenti, mescolata a scorie e residui, verso il nucleo ricco e intatto dell'immenso patrimonio culturale che affonda le sue radici nel passato dell'arte.

Una profondità di valori e di eredità che, indagata e abbracciata con la passione di una partecipazione più cosciente e la determinazione della volontà, potrà conferire nuova, attuale veste ai contenuti artistici.

Lasciamo correre qualche po' di tono profetico in tempi tanto grigi, scettici e dubbiosi, non vergognamoci troppo di lasciar liberamente fluire facoltà a lungo represses, abbiamo più fiducia nei nostri mezzi.

Persistenze passive

In tempi così disincantati, è singolare come il senso dell'ospitalità culturale tocchi talvolta il suo diapason. Basta che qualche ingombrante e sfiancante colosso dell'industria culturale planetaria approdi, o dia segno di approdare sui nostri lidi, perché fra gli addetti si diffonda un fermento, un'irrequietezza, e molti di essi si mettano in ricezione come posseduti da forze aliene e punti da un interno comando.

Non importa se si tratta degli ultimi sussulti di mode arcinote, super datate e scontate, prive già all'origine di vero interesse che non fosse indotto da una propaganda martellante e dalla forma di un potere decervellante: questi mostri sacri avranno, da chi ritiene ancora, masochisticamente, l'Italia colonia e provincia culturale, tutti gli agi, gli spazi, la pubblicità gratuita che potrà generosamente esser loro offerta.

Come se, per le cose che nascono qui, ci fosse sovrabbondanza di servizi informativi. Tre soli esempi? Il maxi-temperino di Oldenburg fatto navigare sui canali di Venezia; il Cenacolo di Warhol spiegato al popolo; il romanzo a puntate degli imballaggi di Christo.

Volontà di chiarimento

Lo svuotamento delle forme artistiche, il loro disancoraggio dalla vita, ha toccato in questi anni punte estreme. La necessità, la profonda esigenza di interrogare le cose, di testimoniare espressivamente il proprio tempo

senza perdere l'insegnamento del visibile, può portare nutrimento all'immagine dipinta, accentuarne la verità anche nel senso di una corrispondenza al vissuto attuale, con le sue instabilità, precarietà, depressioni-allegrie.

Per tradurre in linguaggio visivo una vicenda esistenziale che si ripete ma che fa di continuo piccoli spostamenti, nell'incessante dinamica dell'esistere, sembra oggi importante introdurre il fattore volontà.

Il proprio tempo può sempre essere narrato in pittura. Se gli stimoli apparenti scarseggiano, se ci si trova in un punto d'inerzia, può giovare una volontà di fiducia nei mezzi che non escluda anche componenti intenzionali. Sembra, oggi, che occorra decidere di voler continuare un linguaggio interrotto ma mai esaurito, rinsanguare la fiducia nel processo di ricerca delle proprie radici culturali per fare il passo successivo.

Occorre acquistare nuova coscienza dell'operare artistico.

Milano, 11 febbraio 1987



La critica

“INTERNI” COME METAFORE DIPINTE DI SEGRETE METAMORFOSI

Dante Isella

Ci è accaduto altrove di osservare che nella robusta nervatura logica della poesia del Porta (un autore caro a Giancarlo Ossola) come nella moralità che la sorregge, si lasciano riconoscere i caratteri distintivi di tutta una tradizione: da Bonvesin a Maggi, da Parini a Manzoni, sino al Novecento di Rebora, di Gadda e di Sereni.

L'accensione lirica scossa al limite di una protratta tensione razionale. Sarebbe da domandarsi – e ce lo siamo spesso domandato davanti alle dense paste materiche di Morlotti, trattenute appena sulla soglia dell'informale (sulla soglia, ma senza che il piede vada oltre, definitivamente) – se anche per i pittori lombardi il mondo come rappresentazione resti un'esigenza irrinunciabile: una frontiera sospinta il più avanti possibile, sempre più lontano da ogni rassicurante consuetudine (e compromesso) con l'ovvio quotidiano, ma pur sempre una frontiera. Ce lo domandiamo ora davanti ai quadri di Ossola, esposti alla Galleria 32, che, come pittore, appartiene a tutt'altra generazione da quella di Morlotti: uno stacco di un quarto di secolo che pure in epoche meno vorticosamente mobili e rimescolate della nostra sono un lasso notevole, sufficiente a marcare formazioni e intendimenti assai distanti tra loro. A dividerli,

non ci fosse tant'altro, basterebbe – dopo anni di chiusura della vita culturale italiana, obbligata prima della guerra a scavare in profondo dentro di sé per trovare una propria verità, minima ma decente – lo squaderarsi improvviso di un'informazione senza passaporti, onnivora, travolgente. E molti, di fatto, smemorati delle radici si sono lasciati travolgere, inseguendo modelli prêt-à-porter nell'illusione di riuscire internazionali senza passare per la cruna d'ago della propria identità storica e culturale.

Un sogno destinato, in brevissimo volgere d'anni, ad abbandonarli sulle rive del tempo come oggetti dismessi dal mercato delle capitali e smistati agli empori di provincia. Una così generale abiura, un così ingordo e acritico gozzovigliare a tutte le tavole pronte di tutti i jet-parties, non è peraltro stato senza merito, sia pure preterintenzionale, se le generazioni venute dopo hanno potuto disporre di un'informazione larghissima, quale fu negata ai pittori di prima della guerra, e ne hanno avuto stimolo a ricercare i vincoli della propria tradizione intermessa con troppa fretta. Si vuol dire che Ossola, per tornare a lui, e con Ossola un piccolo gruppo di suoi sodali, uniti da un lavoro diversamente concorde, appartiene a una punta della nostra pittura che sa ormai amministrare, con maturità, le esperienze di fuori casa e quelle di casa, senza snobismi provinciali.

Pittura colta, la sua, come ogni vera espressione del

nostro tempo, anche la più apparentemente naïve, che non spunta a un'assunzione indiscriminata di linguaggi e tecniche, ma a un assorto, paziente colloquio con se stessa: sensibile registrazione di un meditato interrogarsi sull'esistenza, che è anche per la pittura il fine e l'autenticazione meno menzogneri. L'ultimo frutto di questa posizione di principio sono gli "interni" esposti ora su queste pareti. Più che interni nell'accezione ovvia di spazi chiusi che escludono il mondo di fuori (affiancati, in mostre precedenti, dalla serie concomitante delle "città" e delle "nature"), si dovrebbero definire rappresentazioni della vita interiore.

La gabbia prospettica, d'impianto giacomettiano, vera e propria gabbia mentale, funge da camera ottica dove le immagini che vi si formano non appartengono, o, meglio, non appartengono più alla realtà esterna, oggettuale, ma alla liberissima, magica attività che in noi tramuta le immagini sensoriali in intuizioni folgoranti dell'"altro", in veggenti fantasie. Così, a volte, per una bizzarria della luce che gioca sulle pareti scialbate di una stanza, ci sorprende il riflesso cangiante degli alberi della strada, degli uomini che vi passano: estraniati, trasformati in parvenze nuove che seducono il nostro riposo ad avventurose immaginazioni.

È il polo dell'irrazionale e, insieme, il valore lirico della pittura di Ossola: metafora dipinta di una visione fermentante di segrete metamorfosi, in cui l'occhio scruta pazientemente il corrompersi silenzioso delle forme, si-

gillate in apparenze eterne, spia l'usura sorda delle false certezze che ci imprigionano, intuisce per lampi un embrionale processo di rigenerazione, un'imprevedibile ma possibile palingenesi.

Lievi incrinature, sommovimenti minimi, un brulichio appena percettibile. Da qui la rapidità, ma anche la sottigliezza del segno, la sorvegliata preziosità di ogni tocco: bioccoli di lanugine luminosa, mufte iridescenti che si depositano sulle sovrapposte velature dei fondi come su ragnate trasparenze: prodotto della lezione informale non più che della familiarità con antichi (Seghers, Rembrandt, Magnasco) e con moderni, come ad esempio De Pisis.

I vasti cameroni di fabbriche abbandonate, con l'inerte presenza di qualche indecifrabile ingombro fuori uso, tema e supporto di queste immagini, non sono i depositi antiquariali della nostalgia del passato, i solai gremiti di relitti di gozzaniana ascendenza. Nessuna disposizione crepuscolare, nessun rimpianto. Solo esili margini dell'intiera mappa terrestre che la natura si riappropria là dove la sorveglianza della storia si è addormentata, fertile humus per le colture della fantasia poetica.

Ossami di muri e di legni, scheggiati, intrisi di pena umana, simili alle pareti delle camere di tortura dell'amatissimo Lissandrino. I toni cupi di un'atmosfera soffocante si accendono però di improvvisi, tenui chiarità, gli acidi mordenti si sciolgono, a chiazze, in una timida tenerezza. Una sottile ma tenace speranza

di nuove libertà si direbbe che celebri una sua riservata “allegria di naufragi”.

La pittura, con un brivido di gioia, parca ma non avara, sa affidarci, sottovoce, un messaggio di fede.

*Catalogo della mostra
Milano, Galleria 32, settembre 1983*

DIPINGERE I LAZZARETTI

Giovanni Testori

Quando, invece di pensare a realizzare mostre pubbliche sotto il segno, spesso equivoco, delle etichette, per dir così, “situazionali”, le quali risultano buone per contenere un’idea e, insieme, il suo esatto contrario, ci si metterà a studiarle e a prepararle con metri più umili e rispettosi, quelli, ad esempio, che si cavano dagli spazi geografici e morali oltre che dagli orologi del tempo, dai luoghi umani e culturali oltre che da quelli cronologici, ci s’avvedrà che, in Lombardia, dopo la generazione che ebbe il suo gran pilastro post-romantico e neo-romanico in Morlotti, almeno due ne sono apparse che han fatto, ciascuna per un tempo non breve, storia comune: la prima, quella che potremmo chiamare dei “desperados di corso Garibaldi”, poi variamente divisi,

e, tuttavia, trattenenti pur sempre un riconoscibile fondo o accordo comune; la seconda, seguita a quella, che potremmo chiamare dei “carpentieri della difficoltà”, della quale ha fatto parte e, forse, risulta oggi la punta più avanzata, inquieta e indagante, Giancarlo Ossola. Si tratta, pur sapendo quanto sia difficile procedere per sintesi in una materia ancora “in fieri”, di pittori il cui sguardo sembra non poter scendere oltre la riva lombarda del Po, per puntar, invece e sempre, verso le Prealpi e dar così la mano a quella zona che tra Como, Varese e Novara, potremmo definire, anche per ciò che concerne l’arte antica, “ticinese”.

L’aria, meteorologica, ma altresì morale, che vi si respira ha qualcosa d’un “cantone”; un’aria resistenziale, e fortemente, nei confronti, ad esempio, di tutte le seduzioni non interne alla scrittura pittorica dell’anima e della psiche; una scrittura che tende, inesorabilmente, al monocromo come alla sua linfa, al suo cuore e alla sua tomba. Allarma e benedice questo “cantone”, per stare ai nostri giorni, l’esperienza solitaria, scontrosa e dura di Franco Francese, o, per scender giù, la cinerea tenebrosità dei “pestanti”, i grandi maestri del Seicento lombardo; nonché lo stato di consapevole, contrito “ritardo”, che fu dei susseguenti tenebristi: Magnasco in testa; il Magnasco, per l’appunto, milanese; faro più buio del buio che avrebbe dovuto rischiarare e che, in effetti, rischiarò; ma per mostrarne più atrocemente gli abissi; e, in essi, gli oscuri viluppi, l’ansie irrisolvibili

della storia, almeno per chi la storia non intenda ridurre a una conta ideologico-materialistica di dati e di fatti; per chi, ecco, non intenda declassarla a “excursus” sociale; così spesso oppositivo nei confronti della bellissima parola latina da cui, pure, deriva: che è “societas”. Ed eccoci, senza aver troppo forzato, “in medias res”. La mostra che, di Giancarlo Ossola, la galleria 32 ha aperto in questi giorni, “penitenziali” per loro stessa natura, ci presenta il giovane maestro milanese, milanese, sì, ma nel cui nome non è difficile intendere quanto preme la denominazione d’una delle più dure, tenaci e solitarie valli che legano Piemonte e Lombardia (v’ebbe a lasciare alcuni capi d’opera, scabri, eroici e funesti, il grandissimo Tanzio); ci si presenta, dicevo, il giovane maestro in una fase in cui sembra riassumere le lunghe, difficili esperienze degli anni che ormai sente respirargli, come jene, alle spalle; e in cui individua, con un affondo struggente e ansioso, quello che ci sembra il “luogo deputato” alla sua pittura. tale luogo è, nulla più, ma anche nulla meno, che il “lazzaretto”; d’ieri e d’oggi.

C’è aria, murmure, colore, spazio e dolore di penitenza, in questi desolati “interni-esterni” di Ossola. Quasi che dai secoli delle famose, laceranti pesti carliane e federiciane, dai secoli cioè di quello che il Borromeo, nel suo “Memoriale ai milanesi”, aveva chiamato “estermio”, il tempo sia mutato solo per cambiare (ma cambiare, poi, di molto?) l’apparenze di quei luoghi di se-

gregazione, d’agonia e di morte. Negli “interni-esterni” di Ossola, che kafianamente s’infilano l’uno nell’altro, in una sinistra, grigia, talvolta sulfurea prospettiva senza esiti e fine, l’uomo è scomparso; gli appestati, o sono stati, ben più atrocemente di quel che si faceva ai tempi di Fra’ Cristoforo, tutti inceneriti e, dunque, ridotti a polvere; o, uno a uno, han lasciato il terribile immondezzaio dell’habitat umano, sapendo cosa mai li avrebbe attesi. E, tuttavia, dove se ne son volati? Difficile pensare che ali o anche, delle ali, poveri moncherini sian spuntati sulle loro magre spalle; forse, vergognosi di sé, ridotti all’inedia, se ne stanno, tutti, accalcati nell’ultima stanza quella che Ossola non ci mostra mai; e sperano che, un giorno o l’altro, il pittore tiri fuori qualcuno di loro e, con la stessa pietà con cui ora dipinge le stanze di ciò che fu il loro luogo di lavoro e di vita, si disponga a ritrarne la devastata, interrogante, mangiata effige.

Certo è difficile non sentire e non vedere l’orme di tutti i viventi che, inceneriti o ammassati altrove come cose ed oggetti, hanno strisciato su questi muri grigi, gialli, bavosi, unti (talvolta anche troppo, forse perché la materia sembra domandare al pittore un’ulteriore rastremazione e bruciatura); su questi muri dai quali anche gli oggetti son caduti, tutti, giù a terra; pavimento o cortile, che importa? La terra qui, in questi quadri, è prossimissima a quella dei cimiteri; e così la sterminata, vuota misura delle prospettive; come se seguissimo

file interminabili di colombari, sulle cui lastre i nomi dei defunti siano stati cancellati. La società rivuole la fossa comune? Potrebbe essere un'umana, possibile soluzione; non risultasse che tale fossa, oggi, piuttosto che volersi antifoscoliani principi, sembra generata dalle cupe necessità implicite in quel non-sentimento che domina e devasta i nostri tempi: l'indifferenza.

Forse è proprio per contrastare lei, l'indifferenza per vincerla; o per opporle gli ultimi, possibili barbagli che, e i suoi straordinari "interni-esterni", Ossola ingorga pennelli e materia, e così accende, di tanto in tanto, qualche luce strappi tremanti e sofferti, come battiti dall'umano cuore; resti, forse, di lampade funerarie o di funerari lumini nei quali, lì per lì, siamo indotti a pensare che si fondano anche gli ultimi, poveri fuochi fatui dell'uomo. Giacometti e Varlin che, in una virata di secoli, sembrano aver permesso a Ossola la rilettura "in moderno" delle tenebre magnaschesche, non solo sarebbero sodali con questo loro discendente, ma stan lì, con la loro origine e il loro lavoro bondasco, a testimoniare, dioscuri inutili ed enormi, quanto sia legittimo, per pittori come Ossola, parlare d'una certa zona geografica; la quale s'è fatta e continua a farsi zona altamente, duramente, imperdonabilmente poetica e morale; anzi, per esser più lucidi e precisi, imperdonabilmente penitenziale.

Corriere della Sera, 2 novembre 1983

Pietro Chiara

La luce che entra nei laboratori abbandonati, nelle soffitte, nei magazzini silenziosi, nei locali dai quali si è ritirata da tempo ogni presenza umana; la luce che definisce gli spazi e circonda gli oggetti animando di infiniti fosfemi l'impalpabile polvere sospesa negli "interni", diventa per Giancarlo Ossola materia pittorica, sostanza di un mondo silenzioso, inanimato, dentro il quale vagano essenze, entità, ectoplasmi rapidi dall'Artista ad ogni forma e immersi in un'atmosfera che vibra della vita esterna, del mondo che preme intorno e determina l'incanto di un vuoto che potrebbe sembrare metafisico o surreale mentre è matrice e stampo di ogni cosa presente.

La mano di Giancarlo Ossola è quella di un creatore d'inesistenze, di un inventore di spazi, di un operatore di magiche evanescenze intrise, per un moto di rivolta, della più tangibile realtà.

*Introduzione del catalogo della mostra
a Luino, Istituto Civico di Cultura, giugno 1985*

Giovanni Raboni

Raccontare un luogo è molto di più che descriverlo, ma dipingerlo è ancora di più che raccontarlo – qualcosa come descriverlo, raccontarlo e sognarlo insieme, nel tempo brevissimo e incancellabile di un solo gesto, di un'unica emozione....

Non pretendo che ciò che ho appena scritto sia vero. E' semplicemente quello che penso, che mi sembra soltanto possibile, ma inconfutabile e quasi ovvio quando guardo o riguardo (e persino, ormai, quando ricordo) una delle opere che Giancarlo Ossola ha dedicato nel corso degli ultimi decenni al tema per lui sempre più centrale e oserei dire fatale degli "Interni".

Penso, ecco, che per descrivere un luogo basti averlo sotto gli occhi o averlo osservato abbastanza a lungo e con sufficiente attenzione, mentre per raccontarlo bisogna anche possederlo e appartenergli, aver sofferto o goduto delle sue metamorfosi, aver sentito sulla propria pelle il precipitare e sovrapporsi degli infiniti fotogrammi attraverso i quali il tempo, cineamatore distratto e implacabile, documenta secondo per secondo la lentissima agonia dello spazio.

Ma penso che sia solo dipingendolo, quel luogo, voglio dire dipingendolo come Ossola è capace di dipingerlo, che esso – interno e interno/esterno, domicilio abbandonato o fabbrica dismessa, deposito di oggetti degradati fino all'irricoscibilità o villa di delizie abitata

dai fantasmi di antiche, decorose catastrofi – diventa anche e davvero (per usare un'espressione coniata, a comprova dell'assoluta consapevolezza del suo procedere, dallo stesso artista) una "gabbia del profondo". Come accade, appunto, nei sogni: ma con l'instimabile vantaggio che se nei sogni tutte le coincidenze, le rifrazioni, gli sdoppiamenti tendono a sparire nell'istante in cui si manifestano e sono comunque consentiti e credibili soltanto finché vige la logica dell'inconscio, finché il risveglio non ci riconsegna, mani e piedi legati, a quella del pensiero razionale, qui – voglio dire negli interni, nelle "gabbie del profondo", insomma nella pittura di Ossola – essi continuano invece a esistere e a coesistere, a manifestarsi e a coincidere, mutati, da intermittenze e barlumi che erano, in segni durevolmente visibili e tangibili, in spessori, in materia.

Trasformare i sogni in segni: al di là dell'innocente calenbour (innocente perché involontario o, nella peggiore delle ipotesi, preterintenzionale) sembra davvero di poterlo semplificare fino a questo punto, tanto limpida, perentoria è l'esigenza da cui scaturisce, il complesso percorso emozionale di cui questi dipinti sono nello stesso tempo, e senza alcuna contraddizione, il punto di partenza e il punto d'arrivo: e se la cosa è vera, credo, per l'insieme che compongono, per il paesaggio urbano – ma forse sarebbe giusto dire l'agglomerato urbano/suburbano, la "città" – a cui danno vita e da cui prendono senso. Di metamorfosi in metamorfosi corre,

non c'è dubbio, il filo inestricabile e indissolubile di una continuità metamorfica, come se ogni interno non fosse soltanto l'autoritratto in qualche misura automatico del proprio incessante apparire e dissolversi ma anche o soprattutto il diagramma di un movimento, di un passaggio, in altre parole come se ogni luogo di cui Ossola ci fornisce il rilievo o inventario fantastico fosse un luogo attraverso il quale si scopre o si abbandona un altro luogo.

Ho detto città e subito vorrei aggiungere, specificare: una città reale, certo, e persino storica; ma anche metafisica, anche invisibile, anche nascosta – alla Kafka, alla Kantor, negli abissi, nei labirinti, nelle “classi morte”, nelle cave abbandonate o inesplorate della nostra storia. Ma attenzione: questa fase (certamente decisiva, come tutti i suoi esegeti più attenti sono stati concordi e tempestivi nel riconoscere) della ricerca di Ossola non offre solo la possibilità di una lettura sincronica e, se forse, ancora più fruttuosamente – quella di una lettura diacronica. La contiguità non esclude la continuità, anzi la presuppone; la vicenda apparentemente immobile e senza tempo e, in un certo senso, “resiste” ha avuto uno sviluppo che non è davvero irrilevante conoscere e che la scelta di opere proposta qui dall'artista ci invoglia a seguire in tutta la sua ricchezza e complessità di senso, vale a dire – se mi consente una suggestione metodologica solo apparentemente paradossale – nel modo meno lineare possibile (il che non esclude, beninteso, che pur

facendo il possibile per evitare un discorso di “periodi” da cui la storia di Ossola ha tutto il diritto, per la sua straordinaria coerenza e compattezza, d'essere esentata, quello che cercherò di suggerire possa finire con l'essere, sia pure incidentalmente, anche un percorso cronologico).

All'inizio, dunque, l'impressione è quella d'essere davanti a una possibilità a una pura epifania dello spazio assai più che dentro uno spazio possibile; in altre parole, ciò che siamo invitati o comunque ammessi a riconoscere, secondo un rituale misteriosamente analogo ai modelli affettivi e drammaturgici dell'agnizione, è una “scena”, un teatrino mentale nel quale ciascuno di noi può e potrebbe sentirsi presente con la stessa investitura di legittimità/ illegittimità (ancora Kantor!) e le stesse aspettative fantastiche dell'autore, cioè semplicemente come titolare della facoltà di percepirle altre tre dimensioni che condizionano e garantiscono ogni esperienza corporea (compresa, non certo secondariamente, quella del sogno), e a popolare il quale compaiono – compaiono non una volta per tutte ma, se così si può dire, in una sorta di istantaneità perpetua – tracce, impronte materiche, ectoplasmi luminosi riconducibili non tanto a oggetti individuati quanto a classi o categorie di oggetti: una forma-sedia, una forma-tavolo o più sinteticamente “una” sedia, “un tavolo e non “quella” sedia, “quel” tavolo ecc.

Da qui a dire che il viaggio di Ossola all'interno dell'in-

ternità si situa *in prima istanza* (il che, ripeto, può significare anche – ma non necessariamente, soprattutto, non esclusivamente – *in un primo tempo*) nell’ambito di quella simmetria pura che, stando alle fondamentali indicazioni di Ignacio Matte Blanco, caratterizza l’”altra” logica, la logica del sogno e dell’inconscio, il passo è così breve da sembrare in qualche modo ineluttabile; e se si può avere qualche riluttanza a compierlo è solo per non sovraccaricare di motivazioni teoriche o pseudoteoriche un’intuizione tipicamente poetica alla quale Ossola conferisce una concretezza, una fisicità assoluta e fulminea nel tempo non frazionabile né analizzabile impiegato dal suo gesto per trasformarla in immagine, in “pittura”.

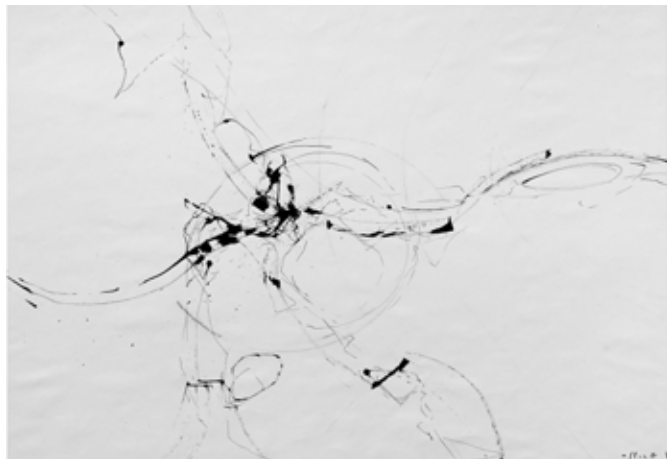
Impossibile, in ogni caso, non accorgersi che nel momento stesso in cui evoca la prima delle sue “gabbie del profondo” (non importa quale, o forse importa moltissimo ma non a noi che stiamo inseguendo una vicenda interiore rispetto alla quale il prima e il dopo non sono, in fondo, che puri espedienti narrativi) Ossola, rispetta in pieno – naturalmente, o così almeno credo, senza alcuna premeditazione – un principio basilare della biologica matteblanchiana, quello secondo il quale per il “pensiero” che domina le figurazioni del sogno A può essere contemporaneamente identico a B e diverso da B: cosa tutt’altro che priva di conseguenze com’è facile intuire per il fruitore (stavo per dire, lasciandomi inghiottire dalla metafora teatrale, per lo spettatore)

che senza rendersene conto si trova immerso a sua volta – non diversamente e per motivi sostanzialmente non diversi, dall’artista- testimone- nel flusso del non identificato e, dunque, dell’infinitamente identificabile.

Ma il momento o funzione del pensiero non razionale e dunque della logica simmetrica è seguito – non può non essere seguito, così come al sonno non può non essere il risveglio – dal momento o funzione del pensiero razionale e dunque della logica asimmetrica, governata da quel principio di non – contraddizione (se A è diverso da B non può essere contemporaneamente identico a B) che ci hanno insegnato a scuola e che – finché siamo svegli e (oppure) da quando siamo di nuovo svegli – non possiamo fare a meno, per quanto ci sforziamo, di credere vero. E così anche per Ossola – voglio dire per il seguito, per la continuazione del viaggio di Ossola attraverso la contiguità- continuità dei suoi interni e il suo sentimento, la sua visione, la sua poetica dell’eternità – viene il momento dell’asimmetria, ossia dell’individuazione: la possibilità puramente epifanica dello spazio partorisce uno – un determinato – spazio possibile, il teatrino mentale di cui l’artista condivideva in qualche misura la titolarità con ciascuno di noi si trasforma nel *suo* teatro, il teatro nel quale si rappresenta il dramma della *sua* memoria; insomma, la forma sedia diventa – insensibilmente, irresistibilmente – “quella” sedia... Da questo punto in avanti (ma dove si situa questo punto, e quale sarà mai la direzione che corrisponda

“ storicamente” a quell'*avanti?*) gli interni di Ossola sono, e lo sono come da sempre, luoghi individuati, luoghi che hanno o potrebbero avere dei modelli nella realtà esteriore, che corrispondono o potrebbero corrispondere a indirizzi non immaginari; luoghi in cui lui, Ossola, o comunque qualcuno, potrebbe essere stato – visitatore legittimo o illegittimo, colpevole che torna sul luogo del delitto che altri, o forse nessuno, ha commesso - nel tempo delle responsabilità diurne, in carne ed ossa, *da sveglio...*

Ma è davvero così? A me sembra più ragionevole pensare che sia *anche* così. E' vero, come ho scritto poco



Senza titolo

china su carta 1970 - cm70x50

fa che alla simmetria del sogno non può non seguire l'asimmetria della veglia; ma è vero anche l'inverso e, soprattutto, è vero che né dall'una né dall'altra, né dalla logica del pensiero irrazionale né da quella del pensiero razionale, si esce mai del tutto – e che la poesia, la pittura, insomma l'arte nascono appunto dall'intersecarsi e coesistere, dall'infinito e incredibilmente, indimostabilmente concreto fluire, rovesciarsi, “dimostrarsi” dell'una e dell'altra finché la vita non le separi. E proprio questo succede, se non mi inganno, sia “prima” che “dopo”, sia quando la verità sembrava scaturire dai residui automatici, dalle secrezioni e proiezioni della memoria involontaria, sia ora che sembra prendere più umilmente, più accanitamente, più dolorosamente, la forma stessa delle cose, proprio questo, dicevo, succede negli interni sognati o immaginati o veduti, ma in ogni caso è soprattutto raccontati, in ogni caso e soprattutto dipinti, da Giancarlo Ossola.

Stanze, senza figure, o dove le figure si affollano a tal punto, a tal punto di sovrappongono e compenetrano da smaterialiarsi e cancellarsi a vicenda; domicili, sempre, di esistenze senza più domicilio né esistenza, di vite vissute fino al lumatico, all'evanescenza, alla sparizione; depositi, sempre, delle miserabili e gloriose macerie del tempo, delle spoglie di ciò che a lungo e inutilmente e per sempre è stato. Non meno familiari, quando erano gremiti solo di memorie senza impronta ed impronte senza memoria, di lancinanti, preziosi opacità o traspa-

renze, di sgorbi, e grumi e rigurgiti di luce, alle ombre derelitte e fraterne che strisciano lungo i muri della nostra città; non meno familiari, adesso che oggetti riconoscibili fino all'esultanza o alle lacrime ne scandiscono il nitido vuoto azzurrino, ai fantasmi di luce che frastornano le nostre notti.

In una delle poesie più belle e più misteriose delle *Fleurs du Mal*, il sonetto che inaugura la sezione intitolata "La Mort", Baudelaire descrive la camera da letto nella quale due amanti immaginano o progettano o semplicemente desiderano (la scelta tra i tre verbi è, inutile dirlo, impossibile) di morire insieme. A colpirmi di più, ogni volta che la leggo, non è lo squisito, ma prevedibile bric-à-brac decadente ("strani fiori", "divani profondi come tombe", ecc.) sul cui sfondo i due protagonisti proiettano il loro sogno funebre erotico e nemmeno forse la vertiginosa metafora centrale – il trasformarsi dei due cuori languenti o morenti in "grandi torce" che si riflettono, scambiandosi "un unico bagliore", negli "specchi gemelli" dei rispettivi intelletti – quanto la desolata e al tempo stesso radiosa visione della terza finale, con quell'Angelo che quando tutto sarà finito, quando il doppio proposito suicida avrà avuto in qualche modo attuazione e la stanza non sarà dunque ormai, che un'impronta deserta, un vuoto silenzioso deposito di tracce umane sul punto di trasformarsi in puri segni, in rovine, in "natura", entrerà dalle porte

socchiuse a rianimare con la sua presenza immateriale la materialità eternamente, eroicamente residuale degli "specchi offuscati" e delle "fiamme morte".

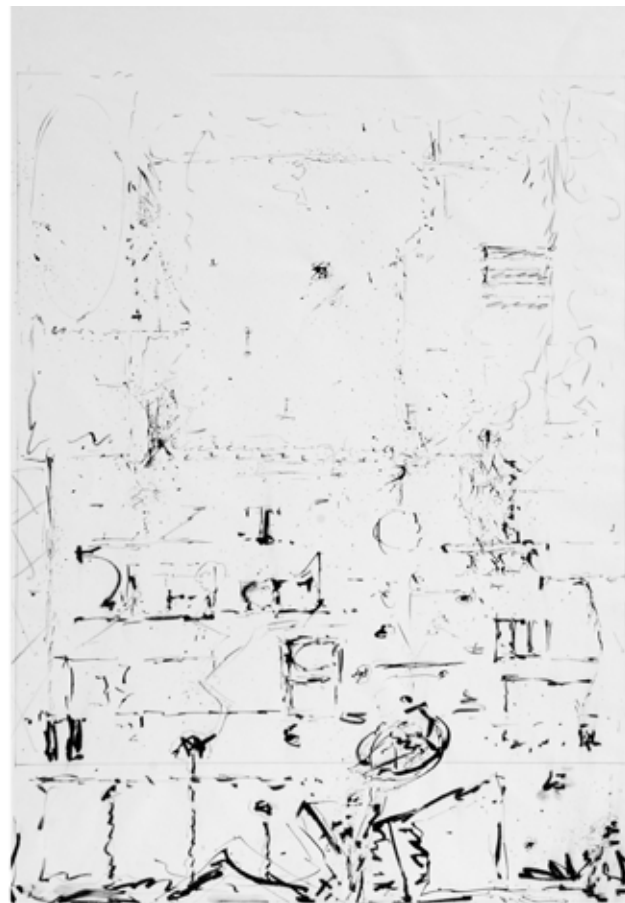
Riuscirò mai a spiegare perché questa immagine al tempo stesso confortante e terribile mi è affiorata con insistenza alla memoria mentre mi occupavo (prima guardandoli e cercando di entrarci, di abitarci il più intimamente, il più clandestinamente possibile, poi scrivendone e dunque tentando di metabolizzarli in parole) degli interni di Ossola? Probabilmente no. Non ci sono né divani-tombe né fiori, non c'è niente di decadentisticamente morboso, di wagneriano, di tritano-eisottesco nel purgatorio metropolitano che fa da serbatoio inesauribile all'immaginazione poetica e pittorica di Ossola; e nessun angelo, credo, metterà mai piede o punta d'ala in nessuno dei suoi quadri.

Eppure... Eppure c'è qualcosa in quei tre versi – quell'insinuarsi anacronistico di uno *sguardo* dentro lo spazio blindato dell'irreparabile, del già consumato, quella visitazione postuma, quel tornare furtivo di chissà chi sul luogo di un delitto di cui tutti (ma meno di tutti, forse, angelo non angelo che sia, proprio chi sente l'impulso irresistibile di tornare) siamo tutti in qualche modo colpevoli – qualcosa di affine o almeno di sottilmente compatibile, qualcosa, ecco di non-estraneo, di non-straniero al modo in cui Ossola si pone nei confronti di ciò che ogni volta, dipingendo inventa o inventaria, insomma alla sua presenza, alla sua posizione

dentro i suoi interni, dentro le sue “gabbie del profondo”. E se cerco di andare un po’ oltre, di capire non tanto il perché di questa associazione quanto il confuso ma non effimero sentimento che se ne irradia, trovo – come si trova un lumino in fondo a un pozzo buio o un ago in un pagliaio – una parola inattesa, desueta, una parola quasi priva, ormai, di corso legale: pietà. Pietà dei morti che non vediamo, che non si vedono più, che sono volati via dalle finestre o dai camini lasciandoci delle loro sofferenze e del loro coraggio solo qualche traccia ancora umida, qualche segno atrocemente indelebile e leggero? Pietà delle cose che sono o sembrano ancora lì, che nonostante tutto si lasciano ancora vedere o almeno rivedere, almeno ricordare?

Mi sembra quasi che il discorso sugli “interni” di Ossola potrebbe ricominciare, se ne avessi la forza, da queste domande.

Giancarlo Ossola. Interni 1977-1966
Catalogo della mostra
Sondrio, Palazzo Sertoli,
11 dicembre 1996-31 gennaio 1997



Senza titolo
china e grafite su carta 1970 - cm 50x70



Nota bibliografica

La bibliografia di Ossola è ampia e articolata e meriterebbe un saggio di bibliografia rigoroso e autonomo. Per il momento ci si può limitare a fornire una guida per un primo orientamento.

Il passo citato dal testo di Francesco Dentice (cfr. pp. 20-21) era stato pubblicato, in origine, come presentazione nel pieghevole-invito della mostra a Gallarate presso la Galleria dell'Arnetta (17-28 febbraio 1968); il testo di Dante Isella e la recensione di poco successiva di Giovanni Testori, invece, rispondono a questi riferimenti bibliografici: Dante Isella, "*Interni*" come *metafore dipinte di segrete metamorfosi*, in *Ossola*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Trentadue, settembre 1983), Milano, Galleria Trentadue, 1983; Giovanni Testori, *Dipingere i lazzaretti*, "Corriere della Sera", 2 novembre 1983.

Un lungo estratto di questi scritti si ritrova in tutte le antologie critiche in appendice ai cataloghi di Ossola, insieme ai testi principali che sono stati scritti sul suo lavoro. In particolare, le antologie più esaurienti si trovano in calce ai cataloghi *Giancarlo Ossola. Opere 1955-1993*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 16 maggio-27 giugno 1993; Ischia, Castello Aragonese, settembre 1993) a cura di Marco Goldin,

testi di Flavio Silvestrin, Marco Goldin ed Elena Pontiggia, Villorba, Marini Editore, 1993; *Giancarlo Ossola. Interni 1977-1996*, catalogo della mostra (Sondrio, Palazzo Sertoli, 11 dicembre 1996-31 gennaio 1997), presentazione di Giovanni Raboni, Sondrio, Credito Valtellinese, 1996.

Aggiornamenti in *Giancarlo Ossola. Opere dal 2000 al 2007*, catalogo della mostra (Maccagno, Civico Museo Parisi-Valle, 3 giugno-15 luglio 2007) a cura di Claudio Rizzi, testo introduttivo di Stefano Crespi, Varese, Nicolini editore, 2007; *Giancarlo Ossola, Antonio Pedretti. Antitesi e simbiosi*, catalogo della mostra (Sabbioneta, Palazzo Ducale 24 maggio-28 giugno 2009) a cura di Claudio Rizzi, prefazione di Stefano Crespi, Cologno Monzese, Silvia Editrice, 2009.

Questi, in assenza, ad oggi, di una bibliografia completa e ragionata degli scritti dedicati a questo autore, sono i riferimenti più attendibili per la ricostruzione della sua critica.

Importante è il volume di Gian Dell'Acqua e Cesare De Seta, *Ossola. Villa Arconati*, Milano, Fabbri Editori, 1989. Qui, inoltre, Gian Alberto Dell'Acqua, *Una villa un pittore*, Ivi, pp. 23-31, svolge una prima analisi globale del lavoro dell'artista, raccontando al contempo come è nato il ciclo dedicato agli interni della villa.

Mi piace anche segnalare una voce bibliografica che raramente compare nelle antologie critiche di questo artista: Rolly Marchi in *Artisti e scrittori*, a cura di Osval-

do Patani, Torino, Allemandi, 1984, pp. 43-44. Merita inoltre di essere segnalata la lettura degli interni di Ossola data da Antonello Negri, *Quadri recenti di Giancarlo Ossola*, in *Giancarlo Ossola. Dipinti 1990-1994*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Appiani Arte Trentadue, 21 ottobre-26 novembre 1994), Milano, Appiani Arte Trentadue, 1994, pp. 5-10.

Cataloghi dedicati alla grafica di Ossola

Non mancano cataloghi dedicati esclusivamente alla grafica di Ossola; in particolare si segnala, per la qualità delle riproduzioni e l'ampiezza della documentazione, *Giancarlo Ossola. Disegni 1970-2002*, Mantova, Arianna Sartori Editore, 2004, in cui si raccomanda la lettura del testo di Alberto Pellegatta, *Dal nucleo al magma. Giancarlo Ossola, disegni 1970-2002*.

Sulle mostre collettive

Fra le numerose mostre collettive, vanno segnalate per la loro particolare importanza *L'opera dipinta 1960-1980*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 3-26 marzo 1982; Milano, Rotonda di via Besana, 29 marzo-30 aprile 1982), Università di Parma CSAC, 1982; *Immagini d'impegno, impegno d'immagine. Anni Sessanta e Settanta: figurazione in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Complesso ex Mattatoio,

15 marzo-15 maggio 2000) a cura di Domenico Guzzi, Roma, Associazione Culturale Onlus "Aldo Tozzetti", 2000, p. 132.

Bisogna inoltre segnalare un grave errore che potrebbe depistare il lettore non avveduto, e che addolora profondamente l'artista: non è sua, infatti, l'opera che gli viene attribuita e riprodotta in *Arte italiana: 1968-2007: pittura*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2007), ideata da Vittorio Sgarbi, con la collaborazione di Maurizio Sciacaluga, Milano, Skira 2007. Ossola infatti era presente alla rassegna con un'altra opera oggi di collezione privata.

Gli scritti dell'artista

Per quanto concerne gli scritti dell'artista, se ne trovano varie selezioni in calce a quasi tutti i cataloghi, volta per volta, con aggiunta o esclusione di alcuni passi, cosa che rende necessaria una edizione riassuntiva di questo materiale. La raccolta più ampia e articolata, ma relativa solo al periodo dalla fine degli anni Settanta agli anni Novanta, si trova nel catalogo della mostra di Sondrio già ricordata, ma bisogna aggiungere almeno i testi contenuti in appendice a Stefano Crespi, *Giancarlo Ossola. Oli, tempere, disegni 1971-1979*, Piacenza, Edizioni Studio Centenari, 1998.

La riflessione sul concetto di "segno" in pittura, invece, è riassunta in forma esaustiva in Giancarlo Ossola, *Qua-*

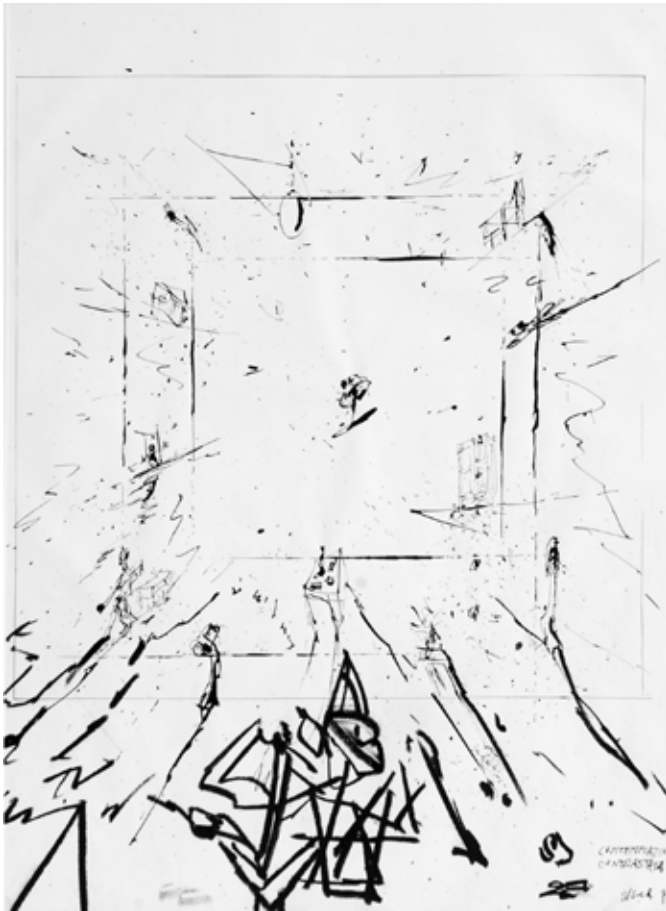
le segno, in *Il segno della pittura e della scultura*, catalogo della mostra (Milano, Permanente, 20 settembre-23 ottobre 1983), Milano, Mazzotta, 1983, pp. 29-33, a questo merita di essere aggiunto anche Giancarlo *Contaminazioni dell'informale*, in *XXXII Biennale Nazionale d'arte città di Milano*, catalogo mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 7 dicembre 1993-13 febbraio 1994), Milano, Permanente, 1993, pp. 33-36.

È purtroppo inedita e limitata a un precario stampato informativo dello Studio d'Arte del Lauro di Milano, invece, la bella *Conversazione con il pittore* di Alberto Pellegatta, fatta per i settant'anni di Ossola, che pure presenta molti spunti utili per comprendere il suo lavoro.

Interessante anche l'intervista, necessariamente più concisa per ragioni giornalistiche, di Sebastiano Grasso, *Anche i pittori, talvolta, hanno bisogno di prendersi a calci*, "Corriere della Sera", 23 maggio 1993.

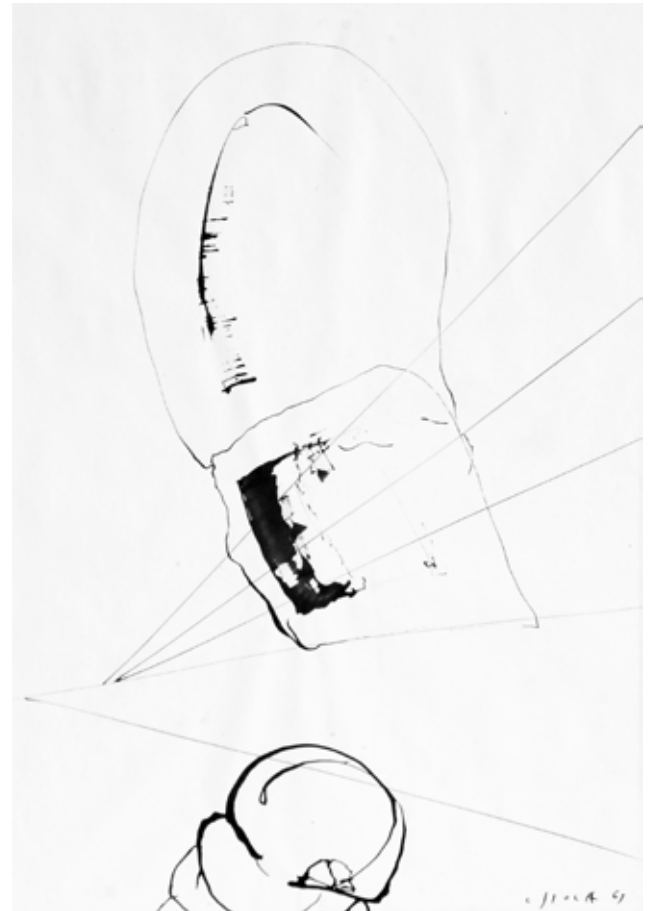
L.P.N.

Le opere. I disegni



Contemplazione contrastata
china e carbone su carta 1972- cm 48x35

100



Senza titolo
china su carta 1969 - cm 48x35

101



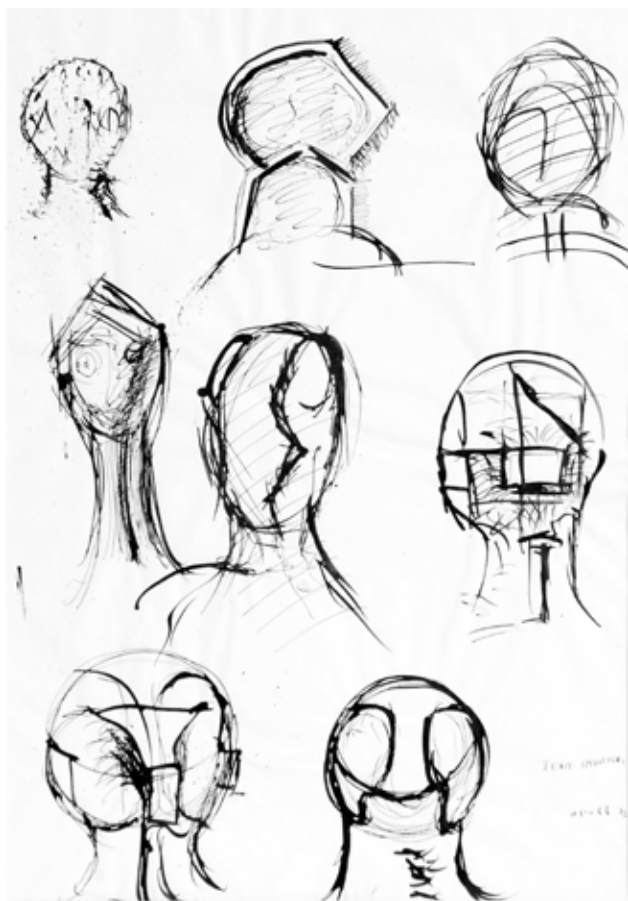
Assemblage automatico
china su carta 1972- cm 48x35

102



La stanza lunga
china e biacca su carta 1972- cm 48x35

103



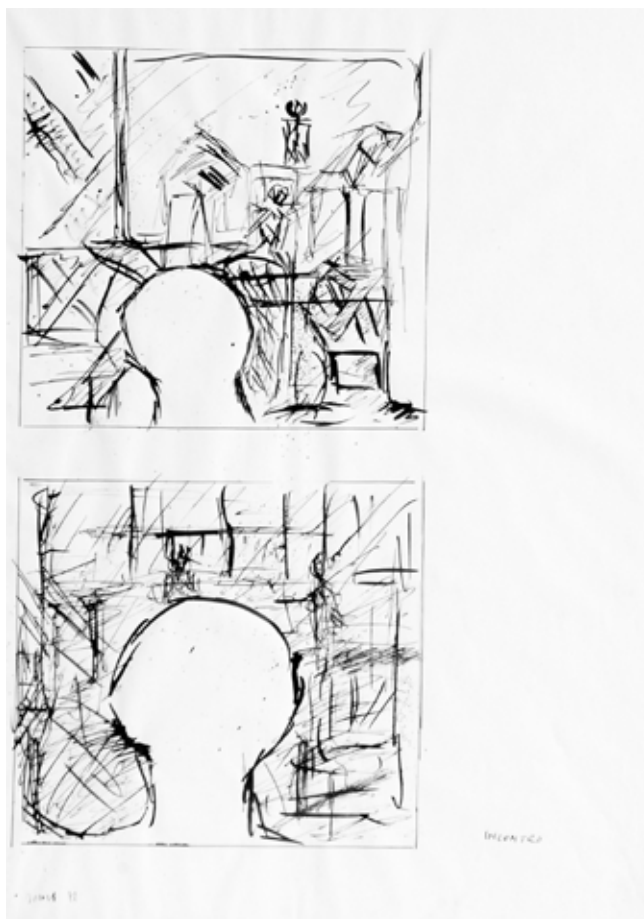
Teste-involucri
china su carta 1972- cm 48x35

104

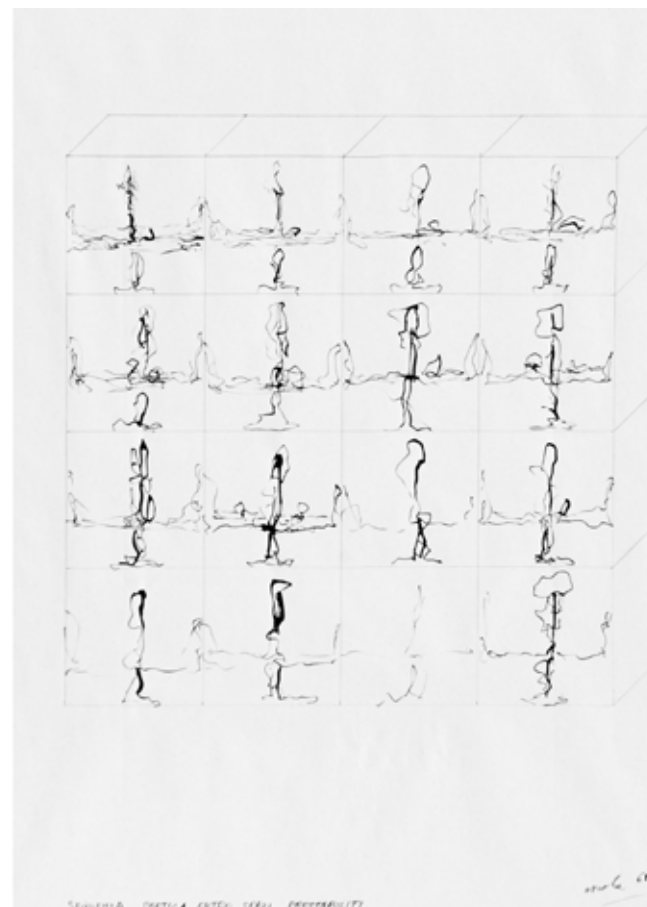


Contorni
china e biacca su carta 1972- cm 48x35

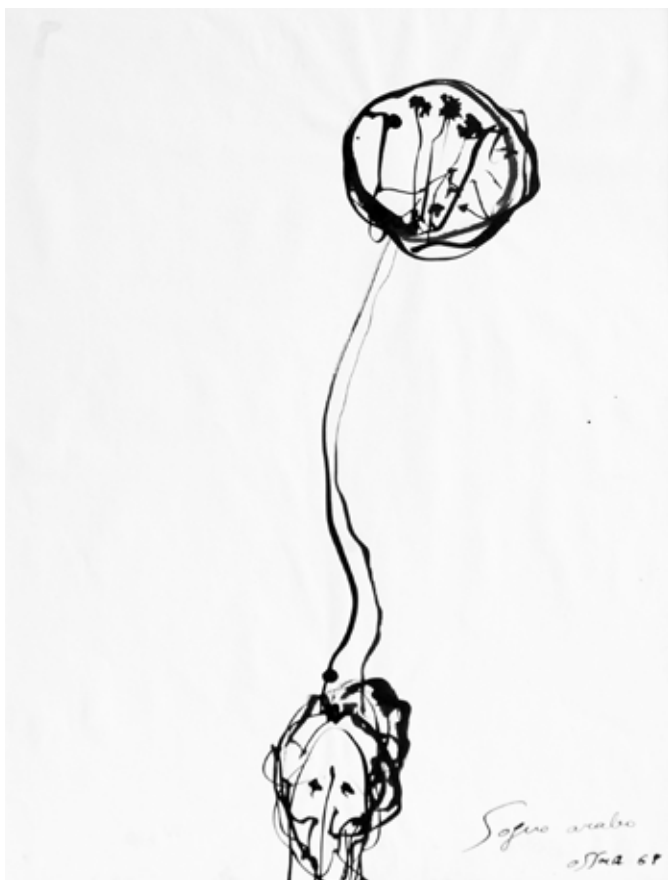
105



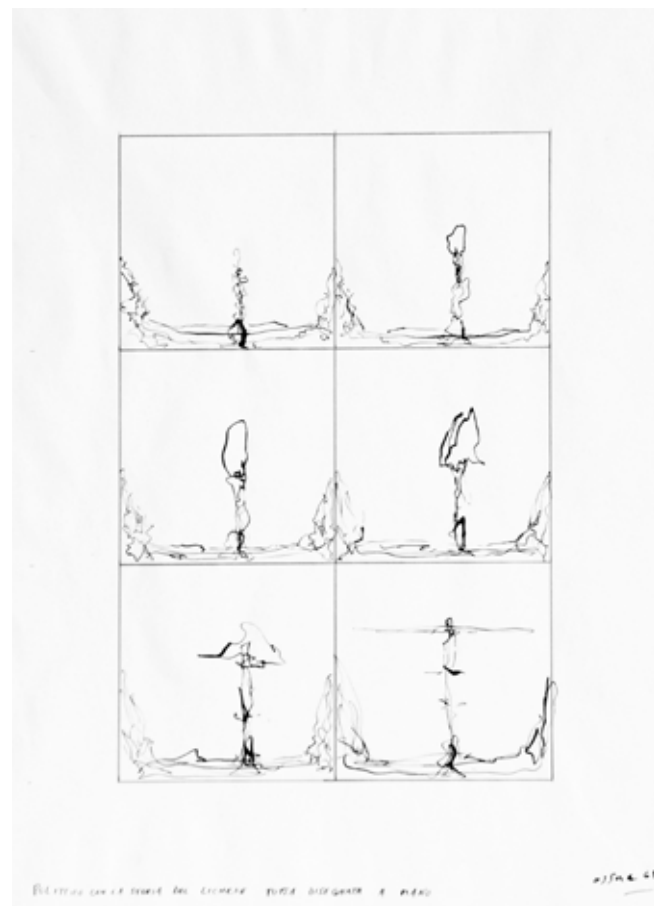
Incontro
china su carta 1972- cm 48x35



Sequenza poetica entro spazi prestabiliti
china su carta 1968 - cm 48x35



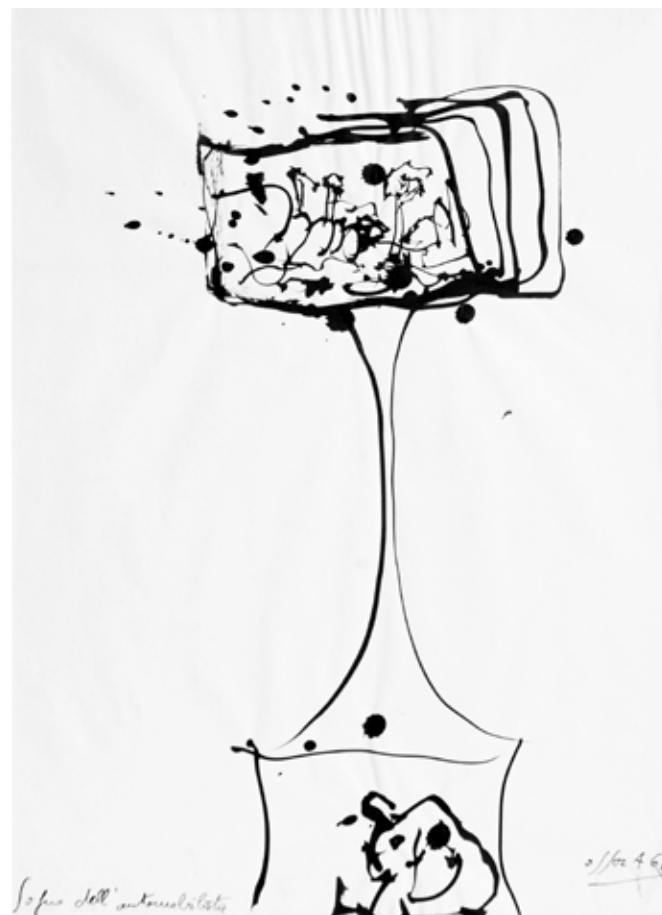
Sogno arabo
china su carta 1968 - cm 48x35



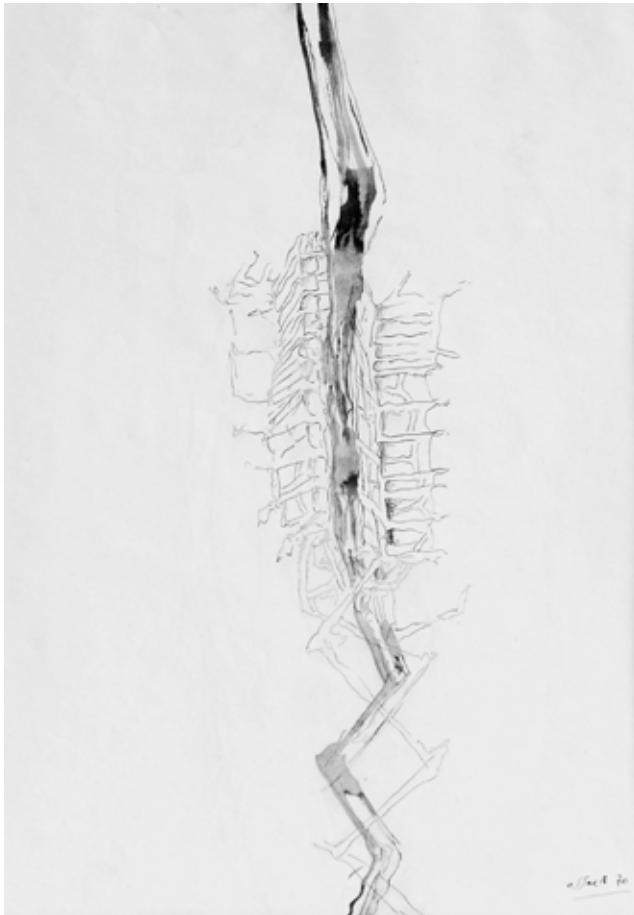
Polittico con la storia del lichene tutta disegnata a mano
china su carta 1968 - cm 48x35



Senza titolo
china su carta 1968 - cm 48x35

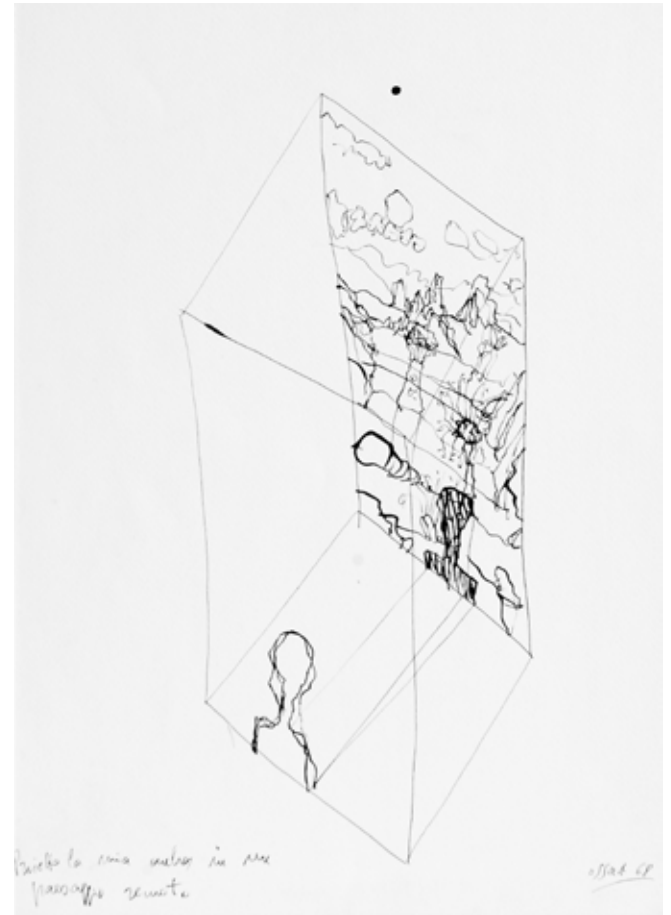


Sogno dell'automobilista
china su carta 1968 - cm 48x35



Senza titolo
china su carta 1970 - cm 48x35

112



Proietto la mia ombra in un paesaggio remoto
carbone e grafite su carta 1968 - cm 48x35

113



Sogno del dirigente
china e carbone su carta 1972 - cm70x50

114



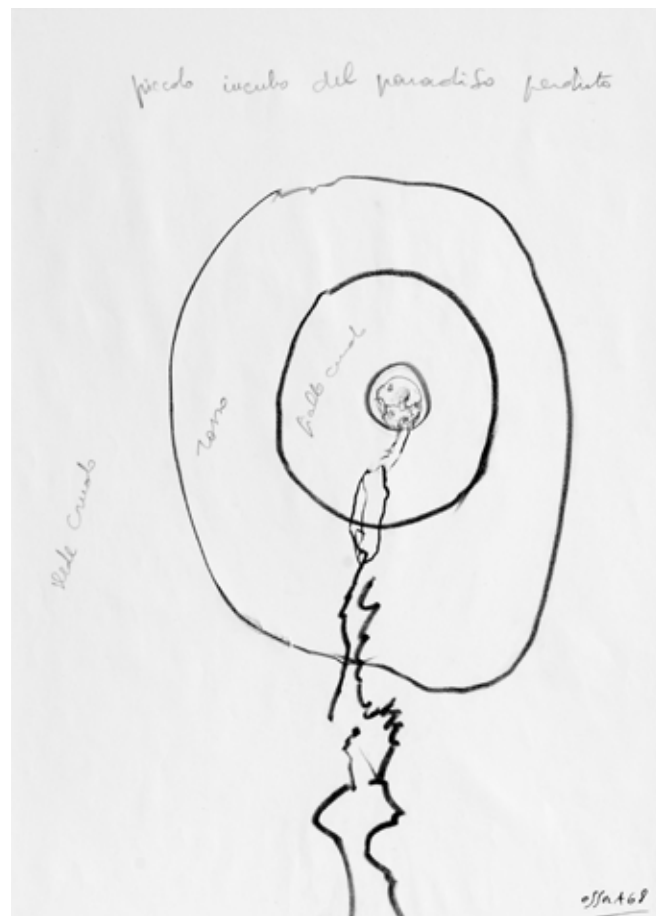
Disegno per scultura
grafite su carta 1968 - cm70x50

115



Senza titolo
china su carta 1968 - cm 48x35

116



Piccolo incubo del paradiso perduto
carbone e grafite su carta 1968 - cm 48x35

117



Le opere. I dipinti



Vuoto esterno
olio su tela 1972/73 cm 150x150



Narrazione frammentaria su fondo giallo
olio su tela 1971 cm 150x150

122



Città
olio su tela 1977 cm 115x94

123



Fuga dalla città
olio su tela 1977 cm 150x150

124



Interno
olio su tela 1980 cm 70x80

125



Flucht
olio su tela 1982 cm 100x70

126



Depositi della memoria
tempera su carta 1980 cm 41x24

127



Distanza degli oggetti
olio su tela 1987 cm 200x150

128



Fabbrica
olio su tela 2005 cm 100x70

129



Luce radente
olio su tela 2002 cm 150x100

130



Riflessi
olio su tela 2002 cm 140x100

131



Tubazioni del profondo
olio su tela 2005 cm 60x40

132



Il mistero della fabbrica
olio su tela 2001 cm 150x200



La valle di Giosafat (a H. Bosch)
olio su tela 2001 cm 100x150

133



Dov'era l'atelier
olio su tela 2006 cm 80x100



Riflessi-architetture
olio su tela 2006 cm 40x50

134



Breda 13
olio su tela 2006 cm 100x80

135



Luce-tempo-sedimenti
olio su tela 2005 cm 100x130



Nascondiglio
olio su tela 2002 cm 100x140