

MEMORIE DAL FUTURO

Il sogno e la visione sono prerogative tutte e solo squisitamente umane. Così come l'arte, intesa in una accezione che fonde, attraverso un mestiere, sentimento e intelletto, è un'altra delle attività riservata esclusivamente all'uomo. E' infatti dallo scontro, antico come il mondo, eterno e senza soluzione, fra intelletto e passioni che si è scatenata e si continua ad alimentare una delle avventure più alte e sublimi della vicenda umana: una vicenda tesa all'invisibile e a tutto ciò che può e deve solo essere guardato primariamente con gli occhi della mente. Non è casuale, allora, che proprio attorno alle invisibili immagini dell'immaginario, siano esse oniriche o intellettuali, da sempre, sin dagli albori dell'umanità, si sia sviluppata tutta l'arte di tutte le civiltà. Le pitture rupestri delle caverne preistoriche, al pari delle rappresentazioni di Giotto, Piero Della Francesca, De Chirico o Balthus, vogliono rappresentare immagini invisibili, proiezioni mentali del ricordo o della fantasia, dell'emozione, di un qualcosa, cioè, di irreali benché saldamente legato alla realtà. Così pure i ritratti di Velazquez o Bacon, le nature morte di Bruegel, Còtan, Morandi o Ventrone, gli interni di Vermeer e Giacometti non sono mai semplici immagini della realtà, ma rappresentazioni di caratteri, di sentimenti, di stati d'animo, proiezioni universali che ciclicamente si rinnovano e ripetono, alimentando l'arte e gli artisti. Alla luce di tutto questo anche il Novecento più estremamente proteso verso le avanguardie, soprattutto quelle che hanno preteso di negare la memoria e la tradizione, rappresenta un momento di assoluta continuità col passato. Possono cambiare i materiali e le immagini, i linguaggi ed i modi, ma sempre l'arte, anche e soprattutto quella che vuole essere nuova a tutti i costi, è uguale a se stessa nel volere essere la rappresentazione visibile, e quindi comunicazione, di un qualcosa che solo l'artista-sciamano è in grado di vedere ed evocare. Nel Novecento, di contro, vi è stata una vertiginosa caduta della dimensione artigianale del mestiere dell'artista, ma non basta una guerra, insensata e spesso pretestuosa, contro il rigore e le tecniche antiche per negare l'arte nella sua essenza. Non sono forse artigiani, al pari di Donatello e Caravaggio, i vari Kiefer, Vostell, Bill Viola o Pistoletto? I primo "fonditori" o "pittori", lavoravano con pietre, bronzi, tele e pigmenti; i secondi, "elettricisti", "assemblatori" e "rigattieri", lavorano, o hanno lavorato, con cavi elettrici, lastre di piombo, televisori e specchi. Tutti sono grandi, supremi artisti. Dov'è allora questa abissale differenza con il passato che i contemporanei vogliono sottolineare a tutti i costi? Artigiani gli uni al pari degli altri e tutti impegnati nel voler comunicare i moti del proprio animo e della propria mente. Il problema allora diviene puramente estetico e legato ad un concetto di bellezza che nei secoli è mutato ed ha mutato ruolo.

Le avanguardie del Novecento, non tutte ma certamente le più arroganti e prepotenti, negano la bellezza in quanto valore; un valore che considerano anacronistico, quando non sinonimo di pura decorazione, e che va negato attraverso l'imposizione di valori sovvertiti, modi desueti, materiali e forme mai prima di allora entrati a far parte dell'arte. Nonostante questa furiosa e spietata guerra mossa dalle avanguardie contro i valori della tradizione, e tra questi primariamente la figurazione, in Italia sopravviverà sempre, lontana dai palcoscenici ufficiali, una tendenza artistica legata alla figura e alla grande pittura del passato che vede, tra gli altri, in Giorgio De Chirico e in suo fratello Alberto Savinio i genitori dei due più importanti filoni della visione e del sogno. Dalla fredda metafisica di De Chirico, infatti, deriverà tutta una serie di pittori che concentreranno la loro ricerca sullo spazio e sul paesaggio urbano, mentre dal vivido surrealista Savinio partirà un filone che vedrà nella figura il suo ambito di studio.

Fermamente legato alla tradizione, pur essendo moderno e certamente rappresentante di una rinnovata visionarietà metafisica, è lo svizzero Raffaello Ossola, nella cui pittura si ritrova, e con meraviglia oggi, quel raro senso di atemporalità che solo il rigore più solido ed emozioni profonde possono raggiungere. E' quella di Ossola una pittura estrema, disseminata di suggestioni, simboli e

rimandi, piena di quel mistero e di quel bisogno, sereno benché inquieto, di rivivere con la memoria mondi, situazioni, emozioni ed immagini appartenenti alla dimensione mentale, e mai terrena, tipica dei visionari puri. Ed ecco allora comparire il senso di vertigine di Friedrich e Dahl, il mistero carico di simboli e luminosamente mediterraneo, benché nordico di spirito, di Böcklin e dei suoi discepoli. E ancora Constable, i Ruisdael, Corot... Ma soprattutto quell'unico e originalissimo mistero tipico della pittura del moravo Ivan Theimer, più conosciuto come scultore dei superbi obelischi e per le sue steli bronzee che non per la sua attività di pittore, in comune con il quale Ossola pare avere quell'idea di una pittura che Jean Clair definisce "rammemorante", ossia carica di quel senso malinconico di perdita radicale; il senso di una realtà che sia per Theimer che per Ossola, al pari di quelli del moravo, sono rievocati non come luoghi solo del fantastico, del sogno e della visione, ma come paesaggi della memoria, come se fossero veramente luoghi reali non più esistenti, non più appartenenti alla realtà; paesaggi dipinti come se fossero veramente luoghi reali non più esistenti, non più appartenenti alla realtà; paesaggi dipinti come se fossero stati vissuti in un futuribile passato e improvvisamente cancellati, distrutti, e resi quindi irreali, da accadimenti il cui mistero certamente si respira in quelle atmosfere rarefatte e terse, in quelle ombre, in quegli abissi. Ma mentre in Theimer l'uomo, la sua figura, i suoi segni e i suoi prodotti sono spesso i protagonisti e i creatori di contrasti quasi surreali, in Ossola vi è un atteggiamento più metafisico, anche se inquieto e allo stesso tempo sereno, che si realizza in paesaggi idealizzati, pieni di antica bellezza, dove ogni contrasto fra utopia antica e moderno realismo è in via di annientamento. In questi paesaggi ideali e dell'utopia anche i frutti artificiali dell'uomo – vasche, dighe, lapidi, moderni dolmen e squadrati menhir di kubrickiana memoria – sono ormai parti stesse della natura, recuperati, riconquistati, armonizzati con gli elementi e trasformati in parti del paesaggio stesso. La visione qui funziona in quanto verosimile. Nulla nei paesaggi di Ossola distrae dalla magia della visione. Sono immagini che catturano lo spettatore che a sua volta viene coinvolto completamente in ciò che vede e che arriva magicamente a considerare reale più della realtà stessa. Per far ciò le immagini di Ossola devono essere perfette, devono imitare nella forma e, soprattutto, nel sentimento un intero sistema naturale che coinvolge e rapisce chi guarda. Una sola imperfezione ed il dipinto sarebbe pura e retorica illustrazione; un solo eccesso e si cadrebbe nel fumettistico. La visione per essere tale necessita di quella verosimiglianza magica che solo un grande equilibrio formale e un grande dominio tecnico possono realizzare. Un po' come accade sul piano della figura con lo svizzero-modenese Wainer Vaccari, i cui personaggi, benché parossistici, sono talmente inverosimili nella loro folle e visionaria dimensione da apparire credibili nonostante siano usciti da un sogno prima ancora che da una realtà di caricatura o da fumetto. Ma la figura appartiene ad un mondo lontano dagli occhi di Ossola. Non è un caso infatti che questa, sia essa umana o animale, è totalmente assente dal paesaggio, quasi a voler con forza sottolineare una ritrovata dimensione contemporaneamente post e pre-umana: un paradiso perduto e disabitato, finalmente ritrovato e in procinto di essere nuovamente popolato. Questa componente metafisica, qui conquistata e originalmente riproposta, si collega in maniera diretta con quanto affermato all'inizio, con la grande tradizione di De Chirico – e con la sua certamente con quella dei vari Carrà, Clerici e Guarienti – dimostrando, in continuità assoluta, l'estrema attualità e la grande vivacità di tutti quei valori che fanno della pittura, quella vera, l'unico punto di contatto, immortale come l'anima e infinito quanto l'intelletto e le passioni umane, fra noi e quel mistero che molti chiamano Dio. E, soprattutto, il supremo ed unico modo per rappresentare quell'invisibile nel quale ricercare la soluzione finale di un'avventura che è ben lungi dall'essere terminata.

Alberto Agazzani