

Walter Gualtiero Schönenberger 23 Febbraio 1994

Nei testi critici che accompagnano le esposizioni di Raffaello Ossola, da alcuni anni in qua, si è molto insistito sul concetto di visione e si sono scomodati nomi prestigiosi e definizioni sottili, da Lucrezio a Nietzsche, da Leonardo a Calvino, da Turner a Bocklin, dalla Blavatsky a Gurdjef, da Aurobindo a Castaneda, per tentare di circoscrivere la sua singolare parabola, ormai abbastanza insistita e frugata, da non più suscitare scherno o incomprendimento, bensì curiosità, senso di disagio, interrogativi vari sulle pseudocertezze di una postavanguardia ormai priva di una bussola. Si è scritto di "immagini immaginate" (è il titolo di una recente presentazione di Everardo Dalla Noce)- l'artista immagina cose, mondi e li traduce in immagini -, di "rivelazione" di una natura diversa, che è un invito alla meditazione in senso orientale, di dimensioni parallele e di realtà contigue, di un tempo che ha smesso il decorrere nel modo a cui siamo abituati dalla nostra limitata esperienza di uomini, in quanto il passato evocato è anche un futuribile appena da immaginare. Tutto ciò già ci discosta da una interpretazione banalmente letterale dell'opera di Ossola, come di un realismo unicamente fermo sulla resa puntigliosa dei dettagli, colorato di qualche accenno revivalistico a momenti della storia dell'arte, dal Rinascimento maturo al Romanticismo. In Ossola l'eccesso di normalità diventa inquietante, la familiarità della realtà percepita diventa occasione di disagio proponendosi come irrealtà effettiva. E' questa, prassi usata dai surrealisti e quindi vale l'affermazione dell'artista che la sua pittura non può essere ottocentesca nella misura in cui ne è autore un individuo di questo tempo, con la sensibilità di questo fine secolo. Per rivelare questa illusorietà della realtà percepita. Ossola non può che servirsi del nostro codice consueto di riconoscimento visivo, cioè del nostro bagaglio sedimentato di immagini. Non può essere che figurativo.

Dopo un inevitabile inizio figurativo, di derivazione scolastica, il pittore ha negli ultimi anni settanta una fase non figurativa in cui è riflesso un gusto comune nell'area lombarda di allora: quello dell'astrattismo naturalistico. Le opere di questo periodo mettono in luce le sue innate qualità compositive e coloristiche. Al seguito di una decennale parentesi dedicata all'attività di grafico, Ossola si riaccosta alla pittura -che non lascerà più - riprendendo la figurazione iniziale, tuttavia arricchita dall'esperienza cromatica e compositiva del periodo astrattista. Sono immagini di rovine antiche greco-romane (stimolate da ripetuti soggiorni in Grecia) che per un lato ricordano i paesaggi con rovine dei pittori napoletani, romani e veneziani del Settecento o quelli, con vecchie abbazie diroccate, cari ai romantici inglesi e tedeschi, ma per un lato sono anticipazioni di quei paesaggi stralunati in cui affiorano i reperti ormai corrosi dal tempo di una civiltà razionale scomparsa, magari la nostra. E di nuovo, in questo avvicinamento, viene abolito il tempo lineare che è poi una delle operazioni mentali a cui ci invita l'artista in tutto il suo percorso pittorico.

Nel 1991 ritrovai Raffaello Ossola e la sua pittura persi di vista dal suo passaggio al Centro Scolastico Industrie Artistiche di Lugano, dove insegnavo storia dell'arte, e dalla sua bella mostra di Lugano del 1979. Erano passati dodici anni, era cambiato l'individuo, diventato uomo nel pieno della maturità, era cambiata la sua pittura, passata dal non figurazione alla figurazione. Quest'ultima mi causò uno choc profondo mentre contemplavo i quadri, in successioni. Era il periodo dei fitti sottoboschi in riva alle acque di un fiume o di un lago da cui emerge una statua mutila di un dio greco, dei porticati palladiani aperti su cieli fulvi, delle prime risalite di nebbie vaporose da profondi anfratti, da vertiginosi precipizi. Si è scritto a iosa di realtà "altra", di mondo "altro" ma in quel momento di incontro di tre anni fa' ebbi la netta sensazione di essere come l'Alice di Lewis Carrol che penetra dalla porticina nascosta sotto i fili d'erba in una realtà diversa, dove tutto è familiare ma nel contempo tutto stranamente estraneo. Un'alterità ottenuta stravolgendo alcune proporzioni, come per esempio quelle degli alberi delle misteriose foreste che non sono altro che le piante ingrandite cresciute sul terrazzo di casa. Da qui si vede già che la realtà di Ossola non è quella dei vedutisti veneti, non è quella della fotografia documentaristica, ma è una realtà squisitamente artificiale, pazientemente ricostruita.

Il linguaggio del pittore risentiva allora ancora della pratica di grafica illustrativa alla quale si era dedicato per molti anni: un largo uso dell'aerografo, specialmente per le zone di cielo, di nuvole, di nebbie, la penna usata invece in un intreccio minuzioso e complesso a definire rocce e fogliami, il colore come un'aggiunta, una colorazione dell'impianto del quadro.

Ma il viaggio a cui ci invita Ossola non concede soste. Agli spazi chiusi, protettivi delle rive lacustri popolate da statue antiche, ai colonnati palladiani, seguono gli spazi più aperti, emergenti da brume vaporose, interrotti su precipizi, come spaccature profonde, o erompenti da squarci rocciosi. Al di là di questa zona

nebbiosa, il "viaggio" si addentra in territori più asciutti, semidesertici, solcati da colline e chiusi all'orizzonte da montagne; poca la vegetazione, ma, tema nuovo, quasi inseriti nella natura, pur essendo riconoscibili dalla loro forma razionale, parallelepipedi, piramidi, pilastri, reperti di civiltà trascorse da tanto tempo come se fossero riscoperti da una spedizione di astronauti venuti da un altro sistema solare, da un'altra galassia. Il richiamo fantascientifico lo ravvisiamo nelle forme geometriche dei reperti sparsi nel paesaggio che rammentano il parallelepipedo che fa da "lei-motiv" nel film di Kubrick "Odissea nello spazio" (1968) o la statura della "Libertà" di New York affiorante dal mare in una delle ultime puntate de "Il pianeta delle scimmie". Le rovine passate delle civiltà mediterranee raggiungono quelle proiettate nel futuro della nostra attuale civiltà. La visione a volo di uccello o planante come nei sogni, ricorda certi esperimenti leonardeschi, ma soprattutto non sarebbe possibile senza l'avvento del cinema e la pittura surrealista (De Chirico, Dalí): alla prevalenza della trama frugata del disegno contrapposta alle zone di cielo dipinte con l'aerografo, subentra una pennellata più "pittorica", più densa (che si riallaccia all'Ossola dei quadri non figurativi e a quello delle rovine classiche mediterranee), mentre l'elaborazione della composizione si fa più complessa, spesso impostata su strisce orizzontali sovrapposte, a volte imbricate diagonalmente, rotte da linee verticali o leggermente deviate che indicano una fuga verso il lontano. Codesto lontano è sempre più arricchito da immagini di catene montuose, disposte a creste successive come le onde di un mare pietrificato. Negli ultimi quadri di questa serie, che risale all'anno scorso, emerge insistente, a metà lontananza, un monte isolato, a forma di panettone schiacciato e solcato da profonde spaccature verticali che ricorda la montagna sacra degli aborigeni australiani, al centro del grande deserto del continente australe, ma che è anche una specie di Montagne Sainte-Victoire cézanniana, immagine emblematica della propria questua interiore. Una "montagna sacra", una montagna mito, al di là della quale vi è un "oltre". Riappaiono corsi d'acqua dal greto sassoso fiancheggiati da boschetti di alberi snelli (un po' raffaelleschi), oppure, in primo piano, misteriosi bacini dalle acque profondamente azzurre (specchi di meditazione) accompagnati dagli ormai familiari ruderi perfettamente squadrati. Le letture spiritualistiche ed esoteriche del pittore lo hanno abituato a considerare il viaggio come un'esperienza di crescita interiore, di rivelazione di altre realtà (e verità). Il lungo viaggio a cui ci invita Ossola è di questa specie: ogni tappa è una "stazione". Ogni tappa è anche una possibilità di affinamento del suo linguaggio, delle sue composizioni (sempre più orchestrate) e della sua pennellata (sempre più morbida e materica). Perciò l'acquisizione. Come per ogni opera d'arte autentica, avviene su due piani, quello di chi realizza l'opera e quello di chi successivamente la contempla. E' il procedimento meditativo dell'icona bizantina, del mandala indiano, delle pitture di sabbia dei Navajos del Nordamerica.

L'inganno visivo della realtà che ci pare di riconoscere, ma che il pittore con abili intrusioni ci fa capire che è un'altra, è una sorta di trappola in cui siamo catturati affinché ci rendiamo conto del parallelismo dei mondi, della contiguità delle apparenze sensoriali che sono un'altra faccia della buddistica "impermanenza delle cose".

Walter Gualtieri Schönenberger
Lugano - Milano 23 febbraio 1994