

Walter-Gualtiero Schönenberger 1991

Nell'attuale situazione successiva alle svariate proposte definite con il termine onnicomprensivo di "post-moderno", che tenta di racchiudere in una sorta di tendenza o di movimento richiami e citazioni a volte contrapposti, si assiste a un apparire ancor timido di esperienze creative che non riescono a trovare una casella definita nel contesto delle mostre ufficializzate della critica dominante, teleguidate dai grandi interessi mercantili. Da una parte i musei, che si pretendono vetrine di quanto di più nuovo si fa nell'arte, seguitano a presentare messe in scena di oggetti elaborati o semplicemente trovati, sotto l'etichetta di "installazioni": apparentemente ossequi a una forma di creatività gratuita, perché inutilizzabile e prive di "messaggio", in realtà scenografie senza spettacolo, vetrine senza merce da proporre, se non l'effimera traduzione priva di necessità di un individuo proclamato o autoproclamatosi artista, testimonianza interessata, destinata a direttori di musei e critici alla moda, che vuole essere sulla cresta dell'onda o sfoggio, dello stesso segno, a livello promozionale per grandi complessi industriali o commerciali. L'arte su cui si specula, invece, è un'altra, e si torna al quadro tradizionale da appendere alle proprie pareti, all'oggetto, di dimensioni misurabili, da poggiare su un mobile, a opere, semmai, adatte ad essere chiuse nel forziere super custodito del "caveau" bancario. Codeste opere hanno firme ben riconoscibili e obbediscono a mode e fluttuazioni del gusto abbastanza controllate. Esse esulano dalle scoperte e dalle riproposte perché rappresentano valori speculativi, non culturali, che devono essere sicuri. E' difficile per un moderno entrare nell'Olimpo dei classici ad alta quotazione. L'attesa nel Purgatorio è lenta e in mezzo a ciò vi è la vasta produzione che non è né moda del momento né specchio di una tendenza registrata. Forse l'ultimo vero movimento nell'arte contemporanea è stato rappresentato dal concettualismo, punto zero di un'evoluzione recente che aveva vissuto con la pop-art l'ultima sanguigna manifestazione di un'arte di immagine ancora attraversata dal bisogno umano di testimoniare. E se c'è un fenomeno nuovo da citare, è dato dai "graffiti" urbani, della metropolitana o dei grigi complessi abitativi, delle periferie dei muri delle fabbriche e magazzini – nuove "imageries" di cui Keith Haring e lo Svizzero V. Naegeli sono gli elementi più appariscenti (ma anche l'ora distrutto muro di Berlino ne fu un grande significativo monumento). Le transavanguardie varie, le diverse tribù di "selvaggi", hanno clamorosamente aperto la strada ai citazionismi di momenti più o meno recenti della nostra moderna storia dell'arte. Citazionismi che hanno reso possibili e accettabili ritorni di ogni tipo, dal figurativo, fino al falso ritratto quattrocentesco e alla pseudo mitologia seicentesca di riferimento bolognese, dalle dolci sfarinature di Chardin ai tanti richiami a un post impressionismo dal particolare ingigantito e impoverito. Ma De Chirico a suo tempo aveva aperto una strada con le sue rivisitazioni, fuorvianti, e allora accettate con scherno, del barocchismo rubensiano. Le ultime proposte citate hanno in comune il recupero del mestiere (cioè del disegno, del campire una composizione, del preparare e disporre i colori), difeso con ragioni più o meno valide, che vanno di pari passo con l'utilizzazione profana di antichi simboli religiosi e magici; qualche volta il tornare alla tecnica è praticato come una specie di esercizio spirituale trasposto nella manualità. Quanto alle tematiche, esse non sfuggono al gusto dell'ammiccamento cultural-profanatorio in cui si compiace tanto revivalismo odierno. E' per questo che è tanto difficile scoprire il discorso autentico (e perciò nuovo) in tanta abile rifrittura. Ma ogni tanto ciò accade e allora l'emozione di trovarsi di fronte ad un messaggio (e non davanti ad un rebus senza soluzione o a uno sbaffo che è solo traccia di un disagio esistenziale), diventa forte e lascia il segno. L'arte non è soltanto diletto, piacere dei sensi, ma è esperienza, interscambio tra chi l'ha creata e chi la recepisce. Così è successo (almeno a me) davanti ai quadri di Raffaello Ossola. Trentasette anni, nato e cresciuto a Locarno (Canton Ticino), scuola d'arte a Lugano, lavoro di grafica pubblicitaria e illustrativa, un passato di pittura non figurativa, qualitativamente al di sopra della media, nell'ambito di un particolare gusto post informale, fatta di campiture sapienti di superficie, giocate su toni sommessi e profondi, sottilmente musicali, di un piacere materico controllatissimo. Poi un soggiorno in Danimarca, un passaggio in Svizzera seguito da un trasferimento in Italia e la ripresa pittorica che coincide con una scelta, un orientamento, che più che una svolta (apparente) sono da leggersi come la conseguenza diretta del periodo precedente di ricerca arricchito dagli apporti culturali sedimentati in anni recenti. Le pitture attuali sono dichiaratamente figurative e vale la pena descriverle. Il quadro, su carta, su tela, è concepito come visione paesaggistica, cioè richiamo ad una natura conosciuta, resa tuttavia insolita come stravolta da leggere piccole devianze che ne fanno in un certo senso immagini di mondi paralleli. Eppure, a onta di codesta estraneità, dovuta a un certo modo di comporre la luce sui fogliami, erbe, rocce, acque, il paesaggio dà una impressione immediata di familiarità, di "dèjà-vu", che è stata rilevata da qualche critico prima di me, in occasione di una recente mostra milanese dell'artista, non

passata inosservata. Non credo però che si tratti di immagini dell'infanzia illuminati dai colori vividi del ricordo-rimpianto, o di immagini oniriche vicine alle evocazioni dell'inconscio care ai surrealisti. Non si tratta nemmeno di una finestra su mondi immaginari (illustrazioni di fantasie fantascientifiche) o di fantasie alla maniera dei "capricci" dei vedutisti settecenteschi. Mi sembra che nei quadri di Raffaello Ossola ci sia una precisa volontà di descrivere un certo mondo possibile che sta accanto a noi, e ci inviti a penetrarlo e a percorrerlo grazie alla precisione dei particolari con cui orchestra il tutto. Precisione dei particolari che ha origine dalla fitta trama del disegno a penna che insera l'immagine e la fa emergere poco a poco come cosa riconoscibile, come da una scrittura dell'anima (un diario profondamente segreto), nella quale, sì -a questo livello- si avverte la spinta dell'inconscio. Le tecniche un po' scenografiche dell'uso dell'aerografo per la definizione di vapori e di nuvole si abbinano alla minuzia delle trame vegetali e alla precisione (geometrica) delle campiture orizzontali, dei piani d'acqua, quando sono presenti. La luce irreale che fa vibrare le foglioline dei fitti boschi rammenta certi dipinti di Caspar David Friedrich, così cioè l'orizzontalità dell'acqua e i cumuli delle grandi nuvole nel cielo, oppure i vapori nebbiosi da cui emergono colline e alberi. Non bisogna dimenticare a questo punto che il pittore romantico tedesco non si considerava un realista bensì un mistico che vedeva nello spettacolo della natura un'immagine dell'ineffabile, così come il Turner più atmosferico, come John Martin, o più indietro Hercules Seghers, lo stesso Rembrandt di qualche paesaggio incantato, qualche fondale paesaggistico di Leonardo, qualche volta di un quattrocentista minore, i rari scorci naturali di Giorgione, ma per tornare ai tempi nostri, qualche grande formazione alberata di Theimer, che è l'unico contemporaneo che mi venga in mente a questo punto della mia analisi. La radice romantico mistica di Ossola si complica con l'evocazione dell'evento mito (riferito ad una mitologia classica mediterranea), che o colloca nella diretta linea evolutiva dell'Italia magica: dalle piazze dechirichiane alle isole-zattere di Savinio, fino agli strani teatrini popolati di presenze angeliche e di animali fantastici, di Nico De Santis. Ma bisognerebbe anche a questo punto evocare la tradizione del realismo magico italiano in letteratura, che parte dalla metafisica (Alberto Savinio ha scritto alcuni dei più bei racconti fantastici italiani del periodo fra le due guerre) prosegue con Buzzati (che era anche pittore) Tommaso Landolfi, culmina con gli stregati paesaggi urbani di Calvino. I paesaggi di Ossola sono spesso abitati da Dei o semidei, eroi in atteggiamento solitario e rilassato. Non sono le abbaglianti epifanie paniche dell'ora meridiana, né sono le presenze notturne che inquietano e avvilluppano in un manto d'oblio. Il Dio (o la Dea)-di chiara derivazione classica o neoclassica- a volte ripresa di un quasi-kitsch ottocentesco è un silvano, o è una ninfa; è un dolce, sereno, trasognato e indifferente abitatore-protettore dei luoghi: dei sacri boschi, delle fiorite praterie, dei corsi d'acqua, delle limpide pozze in cui si riflette il cielo. Le isole boscose emergenti da vapori cangianti, quasi sospese in aria come piccole astronavi, sono personaggi a sé stanti, come le deità naturali dello scintoismo. A volte la scena è vista da un porticato antistante di cui appaiono soltanto una o più colonne (non "doriche" come è stato scritto, ma piuttosto palladiane da villa georgiana della campagna inglese o negli Stati Uniti al sud del Potomac). E' un modo di situare l'avvenimento in una localizzazione improbabile (come la palladiana Rotonda nel "Don Giovanni" di Loosey); da mondo parallelo in cui è possibile entrare trovando la magica buca di Alice scoperciando la zolla erbosa uguale a tutte le altre o sollevando la corteccia in quel dato punto del vecchio albero ricoperto d'edera. In pochi dipinti il cielo è occupato da una grande sfera di un grigio metallico, come apparsa all'improvviso, non luna sognante, ma mondo alieno, minaccioso, foriero di possibili inevitabili incrinature nell'idillio boscoso evocato (penso allo zurighese Gessner e a i suoi idilli che precedono di poco gli sconvolgimenti della Rivoluzione). L'idillio, alla fine si rivela come una delle molteplici illusioni alle quali si aggrappano i nostri sensi. E tuttavia, come nei versi Goethiani sussurriamo: "Là vorrei andare!". C'è chi anche ha scritto che nella produzione di Raffaello Ossola c'è troppo sfoggio di tecnica: non c'è dubbio, la tecnica c'è è attenta e consapevole dei mezzi usati ed è dovuta, oltre a una componente basilica di temperamento, alla sua passata attività. Vi è un vezzo moderno (che in realtà è un malvezzo) per il quale si ritiene più autentico, più consono all'andazzo del momento, il prodotto più abbozzato e approssimativo, il borborigmo più inarticolato quale espressione spontanea, e perciò sofferta, di chissà quali remote angosce. Sennonché l'impulso creativo nasce sì dalle informi latebre dell'inconscio, ma ha bisogno dei canali delle tecniche onde trovar senso ed essere riconosciuto, perché viviamo in un mondo di materia formata in vario modo, apportatrice di sensi e di significati, Solo il conflitto con il nostro esistere, che è sforzo e desiderio di comunicazione tramite l'uso di precisi strumenti, può dare misurabile e palpabile apparenza ai nostri sentimenti.