

**Corriere del Ticino, aprile 1978**

**Guglielmo Volontario**

La pittura di Ossola si propone con una serie di domande. Come reagisce la pittura, in genere le arti figurative locali, alla crisi delle recenti avanguardie pittoriche? Quale lezione ne sa eventualmente trarre e in quale ambito di ricerche ideologiche tende a reinserirla? Con quali strumenti culturali procede alla ripresa e al riscatto dei tradizionali mezzi pittorici, come l'olio e la tempera?

La pittura di Ossola non è senza risposte anche da questo profilo ideologico. In un primo tempo si potrebbe parlare di un recupero del "naturalismo", ma sarebbe un circoscrivere abusivamente lo spazio operativo del giovane pittore, senza identificarne gli elementi sostanziali. Ciò che differenzia questa prima esperienza dell'Ossola dal naturalismo di tipo morlottiano è che nel primo il colore assumeva il valore di testimonianza della materia organica. In Ossola il colore ha un valore più complicato: si pone come un elemento che incorpora e compromette sia l'organico sia l'inorganico. Ciò che interessa ad Ossola è la struttura che unisce, e segretamente disunisce, l'apparente avviluppo delle forme, colori e superfici, nello sviluppo dei quali il pittore inserisce elementi fra di loro opposti, quasi discontinui, di razionalità e di irrazionalità. La pittura di Ossola si presenta, traendone un certo qual fascino, come un'opposizione di elementi e di strumenti espressivi. Alla calda struttura dell'avviluppo organico oppone l'inserimento di superfici geometriche e parallelepipedo, alla densità della pennellata e ai grumi, la semitrasparenza delle velature che costituiscono il completamento del dipinto, al gesto irrazionale ed individualistico, la spersonalizzazione dell'"oggetto" inserito come tale, quali ritagli di giornali, qua e là riemergenti attraverso la semitrasparenza delle campiture sovrapposte. L'opposizione sta pure tra l'apparente strutturazione della massa a prima vista magmatica e la destrutturazione della massa composita, che tende a collocarsi, quindi a isolarsi, entro uno spazio visuale non concluso.

Di questa opposizione di elementi espressivi, Ossola trae spunto per un discorso pittorico di estrema plasticità nel quadro del quale alla vocazione della monocromia si contrappongono l'amore e la sapienza del contrasto e alla voluta opacità delle forme i guizzi fulminei che si condensano in pennellate sinuose e snervanti. Sotto l'apparente torpore dell'opacità c'è dunque una dinamica compressa, che a tratti si manifesta in rapide esplosioni, una tensione di forze che Ossola esprime mediante tracce di colori con la tentazione di appiattire, sulla lezione dell'informale, il campo del semantico e dell'ideologico sul microfisico, individuato nell'intimo della materia. Seguire il procedimento con cui Ossola sviluppa il dipinto, può in questo caso essere assai esplicativo. Trattando la tela con gessi e colle, Ossola predispone una prima una prima intelaiatura di superfici e di in nervature, attorno alle quali si formerà la composizione. Si parte quindi da una prima struttura astratta, che obbedisce dunque a un'intavolazione preconettuale, pur aderente a connotati e connotazioni culturali, come il valore delle campiture, il senso delle in nervature e dei grumi. Sovente è a questo unto che Ossola incolla sul fondo i ritagli di giornali. I recuperi sono molteplici: c'è quello inerente l'informale e le reminescenze cubistiche e la ripresa della superficie come campo visuale, infine del naturalismo organico, memore della lezione gestuale. Alla fine, la grande raffinata che consiste nella paziente stesura di velature che ne ammorzano le tensioni, interiorizzandole nella globalità.

La pittura di Raffaello Ossola è un lento e prezioso lavoro di tensioni e affinamenti, di recuperi a più livelli, nel quadro dei quali la testimonianza più esaltante è costituita dalla convergenza di due opposti: il microfisico dell' informale con quanto è negato dall' informale steso: i codici matematico-geometrici.