

## SETTE NOTE PARALLELE

### I. Vorremmo.

Sono passati esattamente cinque anni da quando ho scritto il testo per la sua prima monografia. Molte cose sono cambiate da allora, nella sua arte come nella mia vita. Vorremmo sempre che le cose rimanessero quali erano quando ci si presentarono in maniera così suggestiva e noi, a poco a poco o all'istante, imparammo ad amarle. Invece le cose cambiano. Anche se noi vi rimaniamo attaccati per una sorta di affidamento preso in virtù di quella suggestione che da loro emanava e che riuscì, a poco a poco o all'istante, a coinvolgerci emotivamente, c'è qualcosa che anche noi, nel tempo, dovremmo riconoscere di dover lasciare. Quando questo riconoscimento si impone alla nostra coscienza, si elucida un problema. A volte questo problema si manifesta come un problema di forma, come problema formale.

Questa riflessione, del tutto personale, non tanto scaturisce, se pure indirettamente, dal guardare retrospettivamente e a distanza l'opera di Giovanni Ozzola, quanto è motivata dalla sostanza, quale ora mi appare, del suo lavoro nel suo insieme.

Partiamo allora da qui, considerando quanto Giovanni coglie e restituisce in immagine. Tutta la sua opera è fatta di immagini, fisse (le fotografie), in movimento (i video), e quali esito di una costruzione (le installazioni, e le mostre, che non sono tanto pura e semplice messa in esposizione di opere, bensì sono articolate come opere in se stesse, le cui componenti sono a loro volta opere, che tuttavia mantengono, fuori, dentro e dopo la mostra, la loro rispettiva e specifica autonomia). Tutte, in qualsiasi medium siano state realizzate, invitano non tanto ad esser guardate a distanza nella loro fissità iconica, quanto ad esser parte di un ambiente condiviso dove opera e spettatore nelle loro rispettive differenze godono di una pari autonomia.

Secondo un modello di rappresentazione la cui origine risale alla teorizzazione proposta da Leon Battista Alberti nel suo *Trattato della pittura*, l'immagine è concepita come finestra che, insieme, apre e separa dal mondo. Questo modello, pur con tutta una serie di variazioni nel corso del tempo, si protrae fino al momento attuale, basti pensare alla televisione come "finestra sul mondo" o alle finestre di Windows. Giovanni ridà senso a questa antica metafora, ma allo stesso tempo la sottopone ad un rinnovato scandaglio, di cui tratterò specificatamente più avanti. Intanto vorrei considerare anzitutto due aspetti in cui l'immagine nel suo lavoro si presenta, due aspetti distinti in sé ma spesso confluenti nella medesima opera: immagine come oggetto e immagine come visione.

A dar senso al primo di questi due aspetti andranno considerati almeno due precedenti significativi: l'opera di Cindy Sherman, in specie a partire dal suo lavoro dagli anni Ottanta in avanti, in cui in cui l'immagine fotografica occupa con assoluta perentorietà una determinata porzione di spazio al pari di quella tradizionalmente occupata dalla superficie della pittura; e quella di Thomas Ruff, più tardi ma sempre nel corso della stessa decade, di cui, fra l'altro, egli è uno degli artisti più significativi, i caratteri specifici della quale, mutuati dall'insegnamento dei suoi maestri all'Accademia di Düsseldorf, Bernd e Hilla Becher, in accordo ai quali l'immagine fotografica risulta da una costruzione oggettuale e concreta, implicano che le dimensioni siano parte fondamentale nella definizione dell'opera. Questo stesso tipo di oggettualità ha preso una crescente consistenza negli ultimi anni di lavoro di Giovanni. Da sempre comunque nelle sue installazioni e nelle sue mostre, la posizione che l'immagine va ad occupare nello spazio risponde ad una struttura formale precisa e determinata, ad un disegno totalmente controllato all'artista, un disegno che ha lo scopo di mettere in relazione la sua opera con lo spazio che l'accoglie e con gli altri oggetti che lo condividono, che siano altre opere, sue o di altri, oggetti preesistenti o appositamente disposti per l'occasione, e infine in rapporto con l'eventuale, previsto e considerato, utente dello spazio in questo modo "preparato" (*prepared*, per usare la terminologia di John Cage).

L'altro aspetto riguarda l'immagine come visione. Ogni immagine è la materializzazione, il fissaggio, di una visione. Se questo vale per molta, se non tutta, la fotografia, vale in particolare per quella di Giovanni, che coglie sempre un momento di passaggio e ne accentua il suo essere effimero e transeunte, l'esser destinato ad un immediato dissolvimento: "non sarà più come allora" è più pertinente per lui del "ça a été" barthesiano. La visione dunque scaturisce dal *continuum* dell'esperienza visiva e si fissa in immagine. Tuttavia c'è sempre come un'aspettativa latente che prepara alla visione, come una disponibilità, mediata da uno stato di nudità della percezione, verso l'evento/avvento della visione. Questa condizione di nudità percettiva si rende suscettibile ad esser "impressionata", come la pellicola nell'apparecchio fotografico: un vuoto interiore disposto ad essere colmato da un evento che, benché minimo, si da ogni volta come illuminazione. In sostanza è sempre la luce, questa componente essenziale dell'atto fotografico, a determinare l'evento. Non si danno fatti alla fine, ma solo eventi, ed ognuno è un evento luminoso. Si passa dalla notte [ *En una noche oscura, /con ansias en amores inflamada, /(joh dichosa ventura!)/sali sin ser notada, /estando ya mi casa sosegada*. San Juan de la Cruz], dove i profili delle cose si stagliano come ombre fatue ( *Habibi* e *Vulcano*, ambedue 2006, *Nuvole nella valle*, 2007, *Ultra Blue Night-horizon*, 2008) alla luce piena del giorno che si riflette tra mare e cielo assumendo altri toni ( *Meloria*, 2006) attraverso le innumerevoli *nuance* di aurore e di tramonti, di nebbie e di foschie.

E fin qui in esterno, ma poi la luce penetra in un interno: frontalmente, ed è allora spesse volte schermata da diaframmi di varia consistenza ( da *With the Wind*, 2002, a *Camera rossa*, 2003, a *Finestra* e a *Tenda - verde*, ambedue 2009), ma non sempre ( da *Poltrona*, 2003, a *White Image*, 2004, a *Wiesbaden*, 2007, a *Early Morning*, 2008, a *Senza titolo* e

*Tenda – azzurro*, ambedue 2009); oppure di lato ( da *Camera verde*, 2003, a *Poltrona in un'altra stanza* e *Camera gialla*, ambedue 2007, a *Shining Curtain* e *Interno, sole, giallo*, ambedue 2009), per rilevarne l'intimità più armonica e segreta e cancellando a tratti, e a volte, i profili delle cose e dei corpi; o infine, in certi lavori a partire dal 2008, come *Omnia munda mundis*, *Albero di notte*, *Vinco*, *Foglie di notte* e *Bouganville*, la luce estrae dalle profondità della densità notturna la filigrana dei rami, delle infiorescenze e delle foglie.

All'effetto meccanico della macchina e dell'atto fotografici, e in questo si conferma quel fenomeno epifanico che oltre un secolo e mezzo fa l'inventore Joseph Nicéphore Niépce rese palese al mondo, Giovanni aggiunge la meraviglia della visione. Che è visione di un momento labile che evidenzia, nel suo stesso manifestarsi, la propria labilità. Nella meraviglia estatica della luce si hanno insieme una rivelazione e il senso del suo trascorrere. L'opera non tende a fermare questo stato ma ad indicarne l'inenarrabile passaggio.

Vorremmo che le cose colte in quell'attimo suggestivo di presenze e di memorie restassero, mentre invece cambiano e la fugacità dell'attimo non è altro che effetto del loro cambiamento. Anche se noi ci rimaniamo attaccati per una sorta di affidamento emotivo che quell'attimo appena percettibile ha suscitato, anche se vorremmo che almeno quello durasse, che protraesse la sua durata oltre la visione, questo nostro desiderio non ostacola minimamente la sua effettiva di sparizione. Quando questo riconoscimento, con la propria densa ineluttabilità, si impone alla nostra coscienza, si elucida un problema. A volte questo problema si manifesta come un problema di forma, di formalizzazione.

Di questo forse tutto il lavoro di Giovanni Ozzola tratta.

## **II. Di che cosa è fatta la materia delle immagini.**

[*Nudo e crudo.*]

Ogni immagine emerge da un fondo. Il fondo non è immagine, bensì la sostanza da cui scaturisce l'immagine.

Che si tratti della superficie cristallina della fotografia, o di quella liquida e in movimento costituita dai video - che siano proiettati o riprodotti su monitor non fa la differenza -, o infine che si tratti di un ambiente che ingloba tutto o parte di uno spazio dato – ancora una volta mi riferisco alle installazioni come alle mostre -, si ha questo senso di emersione: un

venire a galla, graduale o improvviso, dall'indistinto del fondo al distinto dell'immagine. Come se l'immagine fosse la manifestazione, radiosa e irradiante, di una profondità densa, di cui nulla sappiamo se non nel momento in cui genera l'immagine.

### **III. Ogni visione.**

Ogni visione ha il senso di una rivelazione, di un'epifania profana, dello svelamento della sostanza non tatto di cui è fatto il mondo, ma di cui è fatta la nostra capacità di percezione del mondo, di quell'innata facoltà di rinnovata meraviglia.

Ogni visione non annichila i dati contingenti in cui si dà, la costante trivialità dell'esistere, ché anzi rende manifesti nella loro più oggettiva chiarezza. Sono proprio questi, di fatto, il solo oggetto, il solo contenuto della visione. Nessuna storia ne giustifica la presenza o se ne serve per rappresentarsi. Nella loro fragranza, non sono chiamati, evocati, presentati, a testimoniare, a provare, un qualsiasi fatto o avvenimento che esuli da loro stessi, alcun sentimento o sensazione che prescinda da quelli che sono suscitati dal loro stesso venire alla luce.

Ciò tuttavia non toglie che, nell'esito visionario e nella forma che la visione è andata assumendo nell'opera, quei dati contingenti accumulino su di sé memorie che ne allargano il senso oltre la loro apparenza e prospettano, aldilà del momentum che trafigge il tempo del loro apparire e dell'aver preso forma, un tempo nuovo.

Ogni visione affonda dunque le proprie radici nel vissuto e nell'indistinto, è nell'istante in cui si dà, e, infine, si proietta oltre se stessa come certezza di una promessa. Questa confluenza di tempi si accosta ad uno stato di estasi effimera, che l'opera ferma senza fissare. Tutto quanto abbiamo visto sopra essere oggetto della visione, di quest'estasi effimera, è come se si abbeverasse.

#### **IV. Per sempre.**

Nulla succede se non in un ciclo che si ripete in un perduto vagheggiato 'per sempre'.

#### **V. Esterno e interno.**

Nell'opera di Giovanni Ozzola, delle tante dicotomie su cui si è fondata la Cultura Occidentale, una resta centrale ed è quella che oppone esterno a interno.

Quella di Giovanni potrebbe definirsi un'attitudine anti-prospettica. Se, infatti, mantiene la disposizione asseverativa del punto di vista – gli strumenti privilegiati della sua arte sono la macchina fotografica e la videocamera, in entrambe le quali un unico obiettivo costituisce ciò che permette la cattura delle immagini –, l'uso che ne fa è eretico rispetto al canone del modello prospettico. Quel modello, infatti, implicava la determinazione di un punto di vista, unico e fermo, che corrispondeva alla posizione del soggetto, un soggetto desessualizzato la cui *aisthesis* si riduceva al solo senso della vista, per di più di un occhio solo. Protetto dalla macchina della rappresentazione, il soggetto poteva avere una visione pertinente del mondo, dei corpi e delle cose, tanto pertinente che mondo corpi e cose divennero suscettibili di una sempre più precisa misurazione, e quindi di un sempre più sofisticato dominio. E' noto come questo modello di rappresentazione sia poi diventato modello di cultura, e quindi, se vogliamo, di civiltà: la Cultura e la Civiltà Occidentali. Secondo di questo, l'unico interno concepibile era quello di un soggetto corredato dai suoi strumenti di percezione diventati sempre più sofisticati mediante le protesi che tecnologia e scienza provvedevano progressivamente a fornirgli. L'esterno era la *res extensa*, che Cartesio opponeva alla *res cogitans*, un territorio in cui azzardarsi avrebbe messo a rischio l'identità del soggetto e l'efficacia dei suoi strumenti e delle sue protesi.

Giovanni mantiene la distinzione dicotomica e ne accentua la differenza. Ora se nel modello prospettico canonico l'interno era il luogo da cui si diramava la volontà del soggetto, una volontà di conoscenza e di dominio, che prescindeva dalla sostanza del soggetto stesso, da passioni e da piaceri che non fossero suscettibili ad essere espressi da quella stessa volontà, e tutto il resto, che era tanto, fosse relegato in una zona oscura, che con Sigmund Freud

prende il nome di inconscio, ma già da Gottfried Leibniz a Immanuel Kant , e fino a Friedrich Schelling e ad Arthur Schopenhauer , se ne era messa in rilievo la potenza sulla volontà, l'esterno restava territorio aperto, ostile e di conquista, una conquista da compiere solo restando a distanza nella zona protetta della soggettività e non da tentarvi una qualche uscita: il mondo concepito come volontà e rappresentazione.

Nell'arte di Giovanni l'interno è una zona che si sottrae a qualsiasi processo di totale astrazione, dove il soggetto si palesa a se stesso attraverso memoria e desiderio nella coscienza felice della propria intimità. L'intimità di Giovanni non è contaminata dalle ombre oscure dell'inconscio, bensì è vivificata dal calore di un'esperienza che sempre si rinnova e rinasce come ripetuta scoperta, come continua rinascita, come rinnovato risveglio, che è soprattutto risveglio della coscienza.

L'interno è , sì, ancora una volta protetto, ma non tanto dalla macchina della rappresentazione, che tuttavia non ha dismesso il proprio potere, quanto dall'intimità del vissuto. "Io" è sempre là, ma come irradiato dalla luce che si è aperta ai suoi occhi.

L'esterno parimenti non è tanto solo territorio di conquista, quanto zona verso cui il soggetto tende sollecitato da un desiderio senza nome, il *désir sans nom*, di cui parlava Jean-François Lyotard. Se

dunque l'interno è espressione di intimità e di coscienza, l'esterno è estensione e proiezione che a partire da questo interno si espande verso limiti indefiniti e imperscrutabili: la notte, il mare, mattini e meriggi e tramonti, nebbie e foschie. Questa costante indefinitezza è tuttavia fermata a volte da segni, spesso minimi, che si frappongono fra lo sguardo desiderante e l'estensione senza limiti: profili di alture, isole, piante, nuvole, rocce, tutte come apparizioni che emergono da una sostanza diafana e che, al contrario di minarla, ne accentuano l'incommensurabilità, la smisuratezza. A differenza della finestra albertiana, che apre dall'oscurità del soggetto alla luminosità del mondo e funge da diaframma impenetrabile fra l'uno e l'altro, nel lavoro di Giovanni si assiste ad una osmosi che sfida ogni separatezza. Non poche sono le opere in cui esterno e interno entrano in collisione, da *Camera rossa*, 2003, a *Tenda - verde*, 2009, dove l'esterno preme con tutta la sua potenza sul diaframma che dall'interno lo separa, o quelle, da *Camera verde*, 2003, a *Interno, sole, giallo*, 2009, dove l'esterno penetra dentro come luce tanto abbagliante a volte da cancellare i profili dei corpi, come in *White Image*, 2004, e in *Early Morning*, 2008.

Quella di Giovanni è allora una visione panica nel senso del Pan della mitologia greca, riletto da James Hillman , sempre positiva, che non suscita né le paure di Pan né le ansie di Freud, ma semmai annuncia e ricorda uno stato incontaminato di effimera estasi.

## **VI. Finestre.**

Abbiamo già visto come Giovanni usi spesso il motivo della finestra e come questo motivo si riconnetta direttamente alla concezione albertiana del quadro. Ma è come se lo sottoponesse ad una sorta di revisione critica.

Di fatto le sue immagini non sono tanto finestre in senso simbolico, quanto rappresentano finestre vere e proprie, o il loro effetto nella definizione dell'immagine stessa. E' come passare da una metafora ad un dato oggettuale.

La disposizione dei lavori nelle mostre e l'articolazione dello spazio nelle installazioni, il fatto stesso di essere l'oggetto/immagine appoggiato a terra e non appeso, confermano questo dato oggettuale che fa sì che la valenza illusionistica del quadro affronta la concretezza dell'oggetto fisico, materiale e strutturale, e la sua occupazione di spazio specifica e determinata.

Il soggetto che guarda si trova, sì, al di qua della finestra, ma occupa anche e allo stesso tempo il medesimo spazio di quella che si è materializzata nell'oggetto che alla fine ogni opera, nel caso di Giovanni, è.

Si ha una *mise en abîme*, che non è vertiginoso confronto con il *vide* di Yves Klein o il *sublime void* di tanti artisti Anni Ottanta, da Anish Kapoor a Jan Vecruysse, quanto proposta, offerta di un campo di esperienza che l'opera, pur nella sua marcata differenza, apre senza imporre alcuna subordinazione al privilegio dell'arte. Lo sguardo restituito nell'opera è un dono destituito dell'altera sacralità di una visione eccellente.

L'arte che si inaugura all'aprirsi del Terzo Millennio, e che non è più parto esclusivo dell'Universo Occidentale, condivide uno spirito di parzialità e di minorità identitarie che non aspirano ad alcuna assolutezza totalizzante. Se un dio dovesse miticamente presiedere a questo stato, sarebbe un dio delle piccole cose, ancora una volta Pan, il dio senza progenie, e non più l'Apollo e il Dioniso di nietzscheana memoria.

## VII. Risvegli.

*[A volte il suo risveglio contemplava solo questa luce, che comunque veniva sempre prima di ogni atto di coscienza: Si dava allora una pienezza che poi il pensiero nella veglia incipiente avrebbe dissolto, dividendo, stabilendo opposizioni e differenze. Ma in quel momento iniziale era tutto insieme: il risveglio stesso nella sua meraviglia, il mondo nel suo inesausto splendore, la vita che scorreva come un fiume caldo dentro una terra florida, depositando tracce di altre vite, di altre voci e altre stanze, il cui suono giungeva come una vasta eco, lontana e vicina, intima e promanata da un fuori che sembrava attenderlo come una promessa.]*

Pier Luigi Tazzi  
Capalle, primavera 2009.

Il trattato fu redatto prima in latino, e terminato il 25 settembre del 1435, e quindi in volgare, licenziato il 17 luglio del 1436 e dedicato a Filippo Brunelleschi. L'Alberti, nato a Genova nel 1402 da padre fiorentino, era in quegli anni, e precisamente dal 1434 al 1443, a Firenze a seguito della corte pontificia, in cui serviva, di papa Eugenio IV, che vi si era trasferito dopo la fuga da una Roma ostile. Ebbe allora l'occasione di entrare in relazione con la cerchia del Brunelleschi e di Donatello, che andava elaborando il modello della cosiddetta prospettiva artificiale, e si può a ragione desumere che le idee espresse nel trattato fossero una traduzione, per quanto personale, delle concezioni brunelleschiane.

Cage usava il termine *prepared piano* per indicare quei pianoforti il cui suono aveva deliberatamente alterato mediante l'introduzione di oggetti all'interno dei loro meccanismi. Molte sue composizioni e concerti si valevano di uno strumento siffatto.

Cfr. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris 1980, *passim*.

Probabilmente composta nel 1577 quando Juan de la Cruz stava come vicario e confessore delle monache nel [HYPERLINK "http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Convento\\_de\\_la\\_Encarnaci%C3%B3n\\_%28%C3%81vila%29&action=edit&redlink=1"](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Convento_de_la_Encarnaci%C3%B3n_%28%C3%81vila%29&action=edit&redlink=1) o "Convento de la Encarnación (Ávila) (aún no redactado)" Convento de la Encarnación ad Avila, dove era stato invitato da Teresa de Jesús dal 1572.

Niépece realizza, verso la metà degli anni venti del XIX secolo, quella che può definirsi la

prima immagine fotografica, che lui definisce *eliographie*. Rappresenta una veduta di tetti, ripresa, a seguito di una lunghissima posa, da una finestra della sua casa di campagna, Le Gras, a Saint-Loup-de-Varennes in Borgogna. In questa stessa casa Niépce morirà il 5 luglio del 1833 all'età di sessantotto anni, che per uno strano caso è anche l'età di chi scrive.

E qui potremmo ricordare il rapporto fra sfondo e figura che trascorre l'estetica del Barocco.

Cfr. Hubert Damisch, *L'"origine" de la perspective*, in: *Macula*, 5/6, p.113-137.

Vedi in particolare *Nota sull'inconscio in psicoanalisi*, 1912, il capitolo "L'inconscio" in *Metapsicologia*, 1915, *Una difficoltà della psicoanalisi*, 1916, e *L'Io e l'Es*, 1922, tutti in trad.it. S.Freud, *Opere*, Torino, 1974-1977.

Vedi G. W. von Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, 1703, trad.it. Bari, 1963.

Vedi I. Kant, *Antropologia prammatica*, 1798, trad.it. Bari, 1969.

Vedi F.W.J. von Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, 1800, trad.it. Bari, 1965.

Vedi A.Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819, trad.it. Bari, 1978.

Estremamente significativo il titolo di Schopenhauer appena citato in n.11.

Vedi soprattutto J. F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, 1993-2005, *passim*.

Vedi J.Hillmann, *An Essay on Pan*, 1972, trad.it. *Saggio su Pan*, Milano, 1977, p.111: " *La via di Pan può ancora essere 'lasciati guidare dalla natura', anche dove la natura 'là fuori' è scomparsa: La natura 'dentro di noi' può ugualmente essere seguita, anche attraverso le città e i luoghi civilizzati, poiché il corpo ancora dice 'sì' o 'no', 'non in questo modo, in quello', 'aspetta', 'corri', 'lascia andare', oppure 'vai, questo è il momento'./ Che cosa potremmo desiderare dalla profezia più di questa immediata consapevolezza corporea di come, quando e che cosa fare? Perché chiedere grandi visioni di redentori e crolli di civiltà; perché credere che la profezia arrivi con una lunga barba e con una voce tonante? Questo è troppo facile, sono dichiarazioni troppo rumorose e chiare. Il profeta è come una visione interiore, una funzione del microcosmo, sicché la profezia può risuonare non più forte di una intuizione di paura e di un flusso di desiderio.*"

Cfr. Arundhati Roy, *The God of Small Things*, (UK), 1997.

" *egli non è prevalentemente un Dio padre*" e " *ci dice che il più forte desiderio della natura 'dentro di noi', e forse anche 'là fuori', è di unirsi con se stessa nella consapevolezza*" in J.Hillman, *op.cit.*, p. 108-109.

Vedi [HYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Nietzsche"](http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche) \o "Friedrich Nietzsche"

Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1872

Vedi Truman Capote, [HYPERLINK "http://en.wikipedia.org/wiki/Other\\_Voices,\\_Other\\_Rooms\\_%28novel%29"](http://en.wikipedia.org/wiki/Other_Voices,_Other_Rooms_%28novel%29) \o "Other Voices, Other Rooms (novel)" *Other Voices, Other Rooms*, New York,1948.