

## Introduzione in 10 paragrafi casuali

Pier Luigi Tazzi

1.

Quando venne da me per la prima volta, su indicazione di una comune amica, aveva solo diciassette anni. E io non me ne accorsi.

2.

Il primo lavoro suo che scelsi per un mio progetto era un dittico. Una delle due immagini che lo componevano era un autoritratto (Autoritratto, 1999): il volto schiacciato dal margine alto dell'inquadratura su quel che sembrava essere un grande cuscino guardava in macchina. Lo sguardo aveva un'intensità di cattura: più che guardare, sembrava cercare, offrendosi, lo sguardo dell'altro'. La seconda immagine era quella della sua mano (La mia mano, 1999) mentre schiacciava il pulsante dell'otturatore. L'altro' allora era, prima di tutti, lui stesso.

Usai il dittico come annuncio e invito per una mostra che si intitolava Finale di partita. Endgame. Fin de partie, d'après Samuel Beckett, ma con altre implicazioni: di fatto un redde rationem dell'arte occidentale alla fine del secondo millennio.

3.

L'arte di Giovanni Ozzola è un'arte iconica – fotografie e video-istallazioni – da cui è cassata ogni narrativa. Apparentemente quindi una contraddizione di termini. Se un'icona non narra, che fa?

4.

L'orizzonte di Ozzola è il mondo visibile (Sichtbare Welt). Dove accadono scarsi eventi, ma quei pochi fondamentali: albe, tramonti, mattini, la luce che altera il profilo delle cose, acque e terre, piante, interni e esterni. Quel che si ha allora è un dispiegamento di immagini.

Il variare dell'atmosfera, così come il variare delle luci, diventano momenti di un'avventura sospesa sui ritmi larghi di un'esistenza dove tutto si apre al possibile. Il possibile di un'esperienza felice, non tanto colma quanto dilatata, espansa oltre la cellula dell'io, diluita nelle luci, diafane o invasive, di quel che si offre alla vista. L'io sta fermo: immobile, occupa il suo punto di visione e, più che occultarsi in quello, tende a diluirsi, infine a farsi assorbire da ciò che guarda. Lo sguardo si dissolve nella visione. [\[corpi che si immergono in un mare più grande dei loro silenzi\]](#)

5.

Se (il libro, questo libro) si apre in una camera verde (Camera verde, 2003) – al mattino, la freschezza dei mattini dopo il tepore, chiuso, delle notti, raggiunte prima che svaniscano e ci riconsegnino impreparati alla chiarezza del giorno –, il verde come risultato della confluenza del glauco, più che dell'azzurro, con lo ialino, più che del giallo, si chiude nella luce rosata – il rosa delle rose stampate sul taffetà dell'imbottitura – che avvolge, e tracima in fuori-fuoco, una poltrona (Poltrona, 2003): luce del pomeriggio inoltrato di un'estate il cui calore è attutito dalla calma atmosfera di un interno. Quali storie annunciano e di quali altre, le immagini così consegnate, sono la quieta memoria? [\[affiorano nel silenzio\]](#)

6.

Non finisce né inizia il viaggio. Ne siamo dentro. In riposo. Sulla barca che va “nella luce che abbaglia” di un altro giorno che comincia, o che muore. Ci faremo indistinti nella grande luce, e non più soli.

7.

Una galleria di immagini che si manifestano come tante visioni iniziali, come se fino ad allora non avessimo visto, e non per una nostra connaturata cecità, quanto perché fino ad allora avessimo tenuto gli occhi chiusi, immersi in un sonno prolungato e senza sogni. Nel momento in cui li apriamo, gli occhi, quel che percepiamo, in questo stato di risveglio, più ancora che di rivelazione, è immoto e pervaso, o trafitto, di luce. La luce è dunque il motivo primo della visione, e, insieme, turba la visione, la segna, la condiziona, la dirige. Notti, albe, una fonte di luce che sorge o tramonta, che svia, ed è colta nella sua trasmutazione, nel suo ininterrotto variare, di cui l'immagine coglie un irripetibile e fluttuante momento.

Per questo i dittici, i trittici, le sequenze, sono il tentativo di stabilire una continuità che l'immagine singola non potrebbe restituire se non come punto in una serie indeterminata di punti. [fino al punto in cui (quel punto è passato)]

Alla fine un'immagine non è che una superficie, che, in Ozzola, è più velario che finestra. L'immagine così è diaframma, sensuale, fra lo spazio occupato da chi guarda e quell'altro-da-sé che promette un appagamento, senza tuttavia rivelarsi, ma solo pervenire ai sensi tramite quella stupefacente cortina. Quel che rivela a volte è al massimo una linea di orizzonte, liscio o appena mosso da forme che sembrano sul punto di dissolversi come miraggi, fantasmi diurni tipici di quelle particolari condizioni atmosferiche che rendono tutto quel che sta intorno e che si offre alla vista diafano e flou. Altre volte si disegnano quinte e sipari non del tutto rialzati, che nascondono qualcosa - ed hanno la medesima sostanza e funzione della siepe leopardiana. O ancora - ed è il caso delle opere dell'inizio - oggetti si frammettono sulla corda tesa dello sguardo desiderante. Oppure - più tardi - la luce filtra rada in un interno annunciando la propria potenza fuori e dispiegando la propria quiete dentro.

Il mondo di Ozzola si fonda dunque su questo rapporto continuo fra un dentro - un interno, ma anche l'lo di chi guarda, l'artista stesso in primis - e un fuori - la res extensa che si espande, immensa, misteriosa e carica di promesse, oltre le barriere dell'lo. Questo rapporto si concretizza in immagine e-statica, o meglio, come dicevo sopra, in diaframma sensuale: piante, cortine di piante, nuvole, brume, acqua. Su questo diaframma a volte si disegnano oggetti, profili, figure fantasmatiche, che acquietano l'ansia racchiusa in ogni concretezza.

8.

Nelle video-istallazioni la struttura concettuale è la stessa. In più in questi casi la definizione dello spazio occupato da chi guarda è preparato (prepared), per usare l'espressione di John Cage quando parlava di piano preparato (prepared piano). Ozzola tenta con questo tipo di opere di creare qualcosa che è fuori di lui, rimanendo la fotografia manifestazione, seppure oggettuale, oggetto tuttavia di concretezza sottile, di una visione personale. La video-istallazione viceversa implica, da un lato, la costruzione e la messa in opera di un ambiente esterno allo spazio dell'lo e, dall'altro, l'attivazione di un'immagine in movimento che simula un mondo parallelo a quello in cui è allocato lo spazio preparato e attraversato da analoghi flussi di energia. Il video è allora, allo stesso tempo, finestra - come l'icona fotografica - e schermo - come la superficie della fotografia - disposti dentro lo spazio preparato. In conclusione dunque le video-istallazioni propongono due spazi paralleli, uno reale, quello preparato, e l'altro virtuale, il primo abitato da chi guarda e l'altro in cui si manifesta ciò che è offerto per essere visto, e impongono la necessità di un incontro, di un contatto.

9.

Tutte le operazioni di Ozzola sono semplici come gocce d'acqua e le visioni che ci offre attraverso le sue opere hanno un carattere aurorale, di nascita, di inizio. Ripartiamo da qui.

[Sapevamo tutti quanto fosse difficile raggiungere quel punto. Il rumore del mondo e le cattive abitudini acquisite in anni di mala educaciòn ci distoglievano facilmente da quella semplice meta. A volte sembrava - ed era un ulteriore inganno - di dover recuperare un tempo perduto che rischiava di divenire di giorno in giorno sempre più inaccessibile. E quando avessimo ceduto a questa tentazione, ci saremmo presto accorti di aver deviato. E avremmo dovuto ricominciare di nuovo da dove avevamo lasciato.]

[Le ore in cui si annuncia il giorno attraverso il tenue e intenso mutare della luce mi sono sempre apparse come un regalo meraviglioso che qualche ignota potenza aveva avuto il garbo di offrirmi all'improvviso. Non le ho mai espressamente cercate.

Ho cercato, invece, e sognato, l'estate, "distesa estate", senza età e senza tempo.

Si tratta alla fine di due doni.]

10.

Ma niente poi è fisso, nemmeno l'inizio. Questa mancanza di fissità rende tutto il lavoro di Ozzola aereo e volubile, pronto, allo stesso tempo, a prendere molteplici forme o a svanire.

Noi sappiamo, a volte, che cosa svanisce, ma non è con altrettanta certezza che possiamo dire che cosa resta. L'artista azzarda risposte a questo quesito?

Ma, forse, l'arte non lascia, né ha mai lasciato, tracce, tracce inquinanti: ogni traccia, così come ogni residuo, inquina. Ed è questo che la salva dalla sua dissolutezza – o andrebbe detto dalla sua, ed altrui, dissoluzione? E allora anche la domanda postaci sopra non sarà un problema.

["Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision." (Virginia Woolf)]

Capalle, Aprile 2004.