

*a Silvia, Leone e Cosme*

Giovanni Ozzola  
**FALLEN BLOSSOMS**

*Ideazione e progetto*

Giovanni Ozzola  
Galleria Continua, San Gimignano | Beijing |  
Les Moulins | Habana  
Gli Ori

*Catalogo a cura di*

Davide Ferri

*Coordinamento editoriale*

Fabrizio Paperini

*Con la determinante collaborazione di*

Gazelli Art House, London, United Kingdom | Baku,  
Azerbaijan  
313 Art Project, Seoul, South Korea  
SMAC Gallery, Stellenbosch,  
Cape Town & Johannesburg, South Africa

*Realizzazione*

Gli Ori, Pistoia

*Crediti fotografici*

Luca Abbiento, Andrea Alfieri, Vanni Bassetti, Ela  
Bialkowska, Jonathan Freemantle, Farah Gasimzade,  
Alicia Luxem, MOOI Studio, Oak Taylor Smith, Erick  
Gregory Powell, Gustavo R. Rugeles, Sangtae Kim  
Studioiam, Michele Sereni, Alessandro Schneider, Shona  
Van Der Merwe, Sebastian Vonier, Benjamin Westoby

*Stampa*

Baroni & Gori, Prato (Pt)

ISBN: 978-88-7336-699-7

@ Copyright 2018 Giovanni Ozzola

@ Copyright 2018 per l'edizione Gli Ori

@ Copyright 2018 per i testi e le foto gli autori

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e  
dell'editore. Tutti i diritti sono riservati.

www.gliori.it

*Un ringraziamento speciale a*

Mi, Mila, Mario, Maurizio, Lorenzo, Bonaventure,  
Baylon, Fabrizio, Verusca, Fernanda, Federica M,  
Jean, Astrid, Lee, Shona, Ana Gabriela, Yonel,  
Magda, Ilaria, Luna, Federica, ShenYan, Peilian,  
Marcela, Jinle, Laura, Victoria, Sydney, George,  
Maria, Francis, Avelina, Bonaventura, Raul,  
Adel-to, Felipe, Danilo, Saria, Alessandro, Laura,  
Emi, Cecilia, Fabrice, Davide, Carlos, Gianni,  
Maria Silva, Vittoria, Carolina, Isabella, Salvatore,  
Massimo, Antonio, Annamaria, Mauro, Chiara,  
Fabio, Paolo, Giuliano, Alberto, Glorianda, Jake,  
Jorge, Silvia, Cesar, Sergio, Francesco, Lorenzo,  
Ginevra, Ramon, Nikolas, Sebastian, Miguel Ángel,  
Rafael, José, Ines, Marielizie. Gli staff di Galleria  
Continua | San Gimignano | Beijing | Les Moulin  
| Habana; Gazelli Art House a Londra e Baku; Art  
Project a Seoul; SMAC a Stellenbosch, Cape Town,  
Johannesburg, per il continuo sostegno.

Giovanni Ozzola  
**FALLENBLOSSOMS**

TESTI DI

Yao Chien  
Naomi Cooperman  
Elisa Del Prete  
Carlo Falciani  
Abel Ferrara  
Davide Ferri  
Antony Gormley  
Koo Jeong A  
Benji Liebmann  
Kim Machan  
Ilaria Mariotti  
Florian Matzner  
Diva Moriani  
Sean O'Toole  
Ludovico Pratesi  
Pier Luigi Tazzi  
Zhou Tong

gli  
ori



## Sommario

|  |     |
|--|-----|
| <i>La scatola verde</i><br>DAVIDE FERRI                        | 9   |
| KOO JEONG A  | 19  |
| DIVA MORIANI   | 23  |
| <i>Linee di storia incise nell'ardesia</i><br>SEAN O'TOOLE     | 57  |
| ANTONY GORMLEY   | 87  |
| ILARIA MARIOTTI  | 107 |
| LUDOVICO PRATESI   | 127 |
| <i>Chioccioline e ferro</i><br>CARLO FALCIANI                  | 130 |
| ZHOU TONG  | 145 |
| ABEL FERRARA   | 161 |
| <i>Autoritratto e La mia mano</i><br>PIER LUIGI TAZZI          | 169 |
| <i>In quel bacio dove nasce l'orizzonte</i><br>ELISA DEL PRETE | 183 |
| <i>Sun and Moon</i><br>BENJI LIEBMANN                          | 205 |
| <i>Sentirsi... atmosfere</i><br>FLORIAN MATZNER                | 219 |
| KIM MACHAN   | 223 |
| YAO CHIEN  | 268 |
| <i>Porth Nolloth Winter</i><br>NAOMI COOPERMAN                 | 285 |
| GIOVANNI OZZOLA<br>Biografia, mostre, bibliografia             | 288 |
| Biografie degli autori   | 292 |
| Collezioni   | 296 |

○ *Sole, Istanbul*, 2011  
stampa giclée su carta cotone, cornice  
29,7 x 21 cm



## La scatola verde

Le sue prime foto Giovanni Ozzola le custodiva dentro una piccola scatola verde che qualche volta mi ha descritto come un cimelio, un oggetto consumato che lo accompagnava nei suoi spostamenti, una specie di studio portatile. In quegli anni Ozzola, non ancora ventenne, non sapeva molte cose su Duchamp (a dispetto dell'omonimia tra la sua scatola e quella di Duchamp), lavorava come assistente di alcuni studi fotografici (una pratica che è stata la sua vera formazione, sin da quando frequentava lo studio del nonno architetto) e poco dopo aver iniziato a lavorare come fotografo di moda, aveva trascorso diverso tempo a Londra. Non aveva intenzione di diventare un artista, né coscienza di una poetica, ma scattava foto a margine della sua nuova professione. Non so cosa contenesse quella scatola, ma mi piace pensare che includesse foto come *Autoritratto* e *La mia mano*, quelle su cui Pier Luigi Tazzi, poco dopo averlo conosciuto, ha scritto il suo primo testo su Ozzola, con quell'attacco che Giovanni ama ripetere quando racconta dei suoi esordi “Di X e Y è meglio non dire l'età”.

Quando l'ho incontrato io, Ozzola aveva uno studio a Calenzano, nella estrema periferia di Firenze, che è la sua città. Il suo studio, all'interno di un grande capannone dell'area industriale, era spoglio e luminoso, e la luce del sole che entrava nella stanza da una piccola finestra finiva per proiettarsi al tramonto su uno dei muri, con le ombre della persiana e delle inferriate.

Ozzola quella luce l'ha fotografata diverse volte, e uno di quegli scatti è diventato *Studio Marzo*, un'immagine in cui si condensano molte cose – un'idea di tempo, di passaggio atmosferico e delle stagioni.

Inoltre la luce che colora il muro circostante di un tono instabile – una gamma di blu azzurro grigi che si contaminano a vicenda attorno alla luce solare – è il preannuncio dell'oscurità imminente.

Anche se il nostro occhio non le percepisce così, le pareti di una stanza, nelle nostre immagini mentali, sono bianche. Ozzola parla spesso dell'attività che il cervello del riguardante è in grado di compiere per far combaciare il paesaggio con la sua idea di paesaggio, la realtà con la sua idea di realtà, facendo subentrare la conoscenza, la memoria, all'esperienza, attraverso una serie di aggiustamenti sul colore e sulla luce. Tuttavia prima che il cervello intervenga con questa attività, c'è la visione nuda e cruda, e l'intento di Ozzola è sempre quello di asservire lo strumento alla purezza di questa esperienza, far in modo che la macchina somigli in tutto e per tutto ad un occhio separato dal cervello, un asservimento che comporta sempre una diminuzione dell'io del fotografo dietro la macchina, una disponibilità completa all'epifania della visione. Dunque: le pareti nelle foto di Ozzola non sono mai bianche; nelle sue foto i colori si contaminano reciprocamente, vibrano, esondano, cioè si estendono oltre i loro confini locali, come quando l'occhio li percepisce per la prima volta in un luogo pieno di luce e contrasti, un aspetto – la fedeltà alle eccitazioni prodotte dalla luce nella retina e nel cervello – che fa avvicinare le fotografie di Ozzola ai dipinti impressionisti, dove i toni possono raffinarsi sulla base di piccoli intervalli e le tinte pure estendersi su tutta la tela.

In fondo è nella storia della pittura (più che nella storia della fotografia, dove Giovanni dice di non riuscire a trovare per il suo lavoro una posizione sicura) che andrebbero cercate le radici del lavoro fotografico di Ozzola: è l'artista stesso a sentire di aver appreso più cose sull'immagine dai dipinti di Richter che da qualsiasi fotografo; le camere inondate di luce dei primi anni sembrano omaggi a certe stanze di Matisse; un dipinto come *Rooms by the Sea* di Edward Hopper, la visione di un'improbabile contiguità tra un interno domestico e il mare aperto, di una casa che sembra galleggiare sul mare, di stanze che, dal mare, vengono inondate di una luce diurna, mi sembra per Ozzola germinale, perché anche lui ricorre spesso a quest'immagine della piattaforma sospesa sul mare, di un onirico punto di osservazione. Come avviene ad esempio nei *Garage*, alcuni lavori video in cui la luce, una luce unificante tra il dentro e il fuori, investe lo spazio occupato dall'osservatore attraverso una progressione, l'apertura di una grande saracinesca collocata sull'orizzonte.



○ *Scars towards ourselves*, 2013  
incisione su lastre di ottone  
98 elementi  
343 x 686 cm (49 x 49 cm ciascuno)

In *Studio Marzò* c'è poi il richiamo a uno spazio vuoto, all'essenzialità della composizione, alla presenza di cose che entrano furtivamente nell'immagine. Come il profilo delle due foto appoggiate alla parete, un cielo diurno e una visione notturna, ancora un'allusione, una sottolineatura alla mutevolezza del tempo e al movimento della luce.

Se avessi dovuto, comportandomi come gli autori chiamati a scrivere su questo libro, individuare un'immagine di Ozzola su cui appuntare la mia attenzione, un'immagine in grado di generare il breve racconto di un'esperienza, la mia scelta sarebbe ricaduta su *Studio Marzò*, uno scatto che risale al momento del mio incontro con l'artista, e che mostra (parzialmente) il luogo della mia prima conversazione con lui.

Sono passati diversi anni da allora, Ozzola si è trasferito a Tenerife e viaggia di continuo, e fatta eccezione per la stanza in cui lavora al computer, da qualche anno non ha più un vero e proprio studio, e se gliene chiedi la ragione Giovanni scherza sulla sua "valigia/studio", su un'idea di nomadismo che ha a che fare con la fotografia e la solitudine. Ancora un richiamo alla scatola verde.

Torniamo dunque alla "scatola verde" e a quello che avrebbe potuto contenere.

*Autoritratto* è un'immagine sfocata, una foto scattata dall'artista al proprio volto mentre è disteso su un letto da una distanza ravvicinata, una misura corporea, quella di un braccio allungato, qualche attimo dopo un risveglio qualsiasi, un momento di semioscienza o di insorgente, embrionale consapevolezza di sé, della propria posizione nello spazio e nel tempo. La luce del sole pare aver inondato la stanza, colpendo indistintamente il cuscino (che occupa tre quarti dell'immagine) e il volto, slabbrandone i contorni.

*Autoritratto* è un'immagine emblematica, nonostante sia tra le pochissime di Ozzola in cui appaia una figura. Che però, guarda caso, è quella dell'artista: la foto sembra raccontare un risveglio simbolico, una prima affermazione di poetica.

Quando cercavamo un modo per organizzare la progressione delle immagini di questo libro (il primo che Ozzola dedica a tutto il suo percorso, dagli esordi fino al presente), che sfuggisse alla semplice cronologia, o (ipotesi alternativa) alla successione delle serie e dei temi/motivi ricorrenti, dunque quando cercavamo la giusta angolazione da cui dispiegare il racconto di questa poetica, Giovanni, con un gesto risolutivo, dopo aver preso un foglio bianco e avervi tracciato sopra delle linee che sembravano delineare territori, insieme, o zone del suo lavoro, ha scritto su ognuno di questi insieme tre semplici parole: luce, buio, equilibrio.

Dunque le immagini di Ozzola sono semplici, ripartibili in serie, e rappresentano per lo più temi e soggetti ricorrenti: gli interni, le stanze inondate di luce dei primi anni, le finestre, le porte, gli orizzonti, l'acqua, i garage, i bunker, le visioni notturne di alberi e piante.

Questi temi o motivi ricorrenti possono esaurirsi in periodi precisi, o (più spesso) inabissarsi e sparire per riaffiorare di continuo nel corso degli anni, o ricombinarsi in nuove serie.

È quello che accade, ad esempio, con l'immagine dell'orizzonte, fotografato da Ozzola in tempi e luoghi diversi e lontani, visto frontalmente o attraverso finestre di stanze sul mare, o aperture sul paesaggio come avviene nei *Bunker* e nei *Garage*. L'orizzonte di Ozzola è una specie di linea continua, un filo che unisce gli spostamenti e le stagioni, i diversi paesaggi di Giovanni.

Le foto di Ozzola raccontano la luce, le epifanie che avvengono nella luce, una luce di albe e tramonti, digradante o ascendente, o abbagliante, diurna, meridiana, una luce capace di lambire – quando non addirittura di travolgere – le cose, sfocandone, dissolvendole, sfrangiandone i contorni, poi di rimetterle al mondo come apparizioni e presenze immateriali. È il caso di tutta una serie di lavori degli esordi, tra i quali *Poltrona* è quello più celebre: una seduta logora e instabile, che sembra trovare il suo punto di equilibrio al contatto con la luce, nell'alone di luce che la investe da dietro, avvolgendola.

La luce può anche tracciare lunghe traiettorie, partire da un punto molto lontano fino a sfiorare il riguardante, il luogo, in primo piano nell'immagine – una stanza – idealmente occupato dal suo corpo. Come in *Port Nolloth Winter*, uno scatto recente che è la descrizione di un percorso della luce – una traiettoria dell'arancione, la visione di un orizzonte lontano, all'alba o all'imbrunire, che attraverso l'arancione al neon di un'insegna verticale, HOTEL, viene riacceso, rilanciato e portato fin dentro la camera di un albergo sul mare.

E ancora: la luce può essere vista frontalmente o penetrare negli ambienti lateralmente attraverso porte e finestre, premere (dal fuori) sul dentro attraverso uno schermo, un diaframma (mi riferisco a filtri come finestre, tende o persiane) e insinuarsi quietamente in una stanza determinando l'emergere di un tono diffuso, unico (è così che si presentano *La stanza rossa*, *La camera verde*, *La camera gialla*, e altri interni fotografati dall'artista); la luce può abbagliare, investire il riguardante; in tutti i casi produce (nel riguardante) una perdita di coscienza, diminuendo la presenza dell'io, un diluirsi (e un estendersi) dei confini dell'io nell'orizzonte e nella luce.

È questa diminuzione, questa dissipazione (e momentanea sparizione) dell'io uno dei tratti emblematici della poetica di Ozzola, un "rendersi indistinto", un'espressione talvolta usata da Giovanni per descrivere il tratto più emblematico del suo approccio all'esperienza della luce e della fotografia, una postura, una visione che rinvia all'idea di scatto fotografico come diapason di questa esperienza di smarrimento dell'autore nel paesaggio e nella luce, un concetto mediato dall'idea di *stimmung* e dalla cultura romantica, che prelude a un momentaneo stato di rigenerazione.

Il rendersi indistinto è anche una formula che descrive i tratti di un autore *debole*, *disarmato*, abbastanza lontano da preoccupazioni di stile e controllo totale dell'immagine, la cui disponibilità all'abbandono coincide con quella di un qualsiasi osservatore, dunque un'assenza dell'autore, a cui potrebbe corrispondere, come direbbe Roland Barthes, la nascita dello spettatore di fronte all'immagine.

Ci sono poi le foto di Ozzola che raccontano il buio, la condizione di chi vede nel buio, e mostrano l'apparizione di cose nell'oscurità, come bagliori e contrasti lontani nella notte, una notte rivelatrice di nuove forme e rapporti tra le cose (come in *Vulcano*, una foto di un triangolo nero nella semioscurità, una forma perfetta che emerge in un'ora in cui i contorni tendono a sfumare o, al contrario, ad accendersi), o di cose molto vicine, come la lama di luce che disegna i contorni di una porta semichiusa, o la trama di rami, piante e fiori illuminati nella notte da una luce artificiale.

Le foto al buio segnano un altro momento del lavoro di Ozzola, e come le altre rinviano a ciò che non sta nell'immagine, al corpo del riguardante, dell'autore (è quasi superfluo dire che il buio investe anche lo spettatore di fronte all'immagine, tanto più che Ozzola tende a mostrare le sue foto buie in stanze buie, illuminate artificialmente), un corpo che però fa un'esperienza complementare a quella del rendersi indistinto (nella luce): brancolando e avanzando nell'incertezza e nell'ignoto, ricerca, per via di aggiustamenti e tentativi, un punto di vista, una postura e una consapevolezza della propria posizione nello spazio, come avviene – dice Giovanni – per chi cerca, nella semioscurità, di scoprire un affresco nella cappella di una chiesa rinascimentale, un "modo di vedere" che ha fatto parte così di frequente della sua formazione fiorentina.

Ci sono infine lavori recenti, che appartengono a serie recenti, che sembrano racchiudere i contorni di un percorso più ampio (della luce e del buio), ciclico, e possono risolversi in una temporalità diversa (come nei *Garage*), alludendo a una sintesi o un equilibrio tra due polarità, a un movimento, a una trasformazione del corpo nella luce. Si tratta ad esempio dei *Bunker*, dove il contrasto tra luce e buio si scioglie in una visibilità assoluta, nitida, delle cose che stanno in primo piano (murales e graffiti sul muro) e l'orizzonte visto attraverso aperture e finestre di forme diverse.

Oltre alle foto ci sono anche le sculture, le installazioni, e altri lavori che raccontano la luce e il buio, il contrasto e l'equilibrio tra questi opposti: la luminosità abbagliante delle acqueforti e dei bassorilievi (in oro su lastra d'argento) che descrivono il profilo di montagne o il moto spirale di alcuni cicloni; la luce (nel buio) di tratti incisi su lastre di ardesia in una serie di lavori che Ozzola ha iniziato nel 2012, che sono la traduzione di rotte nell'ignoto di esploratori di varie epoche e paesi (bagliori a cui si sovrappongono altri bagliori: quelli dell'ardesia colpita dalla luce che fa vibrare la superficie in rapporto ai movimenti dello spettatore); il contrasto tra luce e buio nelle *Chioccioline*, fusioni in bronzo in scala 1:1 di alcuni oggetti da lavoro – frese, martelli, sergenti, longarine, armature e catene – su cui il tempo e l'incuria hanno lasciato depositare alcune chioccioline.

Come nelle fotografie anche la scultura di Ozzola è il luogo di uno scambio, di un passaggio di stato, di un contagio. Il contrasto tra superfici, tra materialità diverse – la freddezza e la durezza del metallo e la fragilità dei gusci – è attenuato e uniformato dal bronzo, o solo flebilmente evocato dal diverso trattamento del metallo, da una lieve spolveratura che fa emergere le chioccioline come riflessi nell'oscurità.

*Stealth – History – Pathos* è invece un lavoro che Ozzola ha realizzato dopo una lunga frequentazione con i ricercatori del centro IDS di Pisa, e racconta l'emersione nella luce di alcune forme geometriche, che sono frammenti di aerei nati per essere invisibili all'occhio e ai radar.

Una mostra recente di Ozzola (che ho visto nascere e accompagnato) si svolgeva in un appartamento/negozio vuoto di Berlino, un ambiente molto grande con stanze che si aprivano una nell'altra, due vetrine su strada, tante porte, e finestre che davano su un cortile interno.

Le fotografie di Ozzola frantumavano ulteriormente lo spazio, complicandone la percezione, con immagini di altre porte, finestre e stanze inondate di luce.

In quella mostra le forme di *Stealth – History – Pathos* “aprivano e moltiplicavano” l'ambiente lungo un'altra direzione, non quella del piano orizzontale, ma dal basso verso l'alto e sembravano emersioni da un sottosuolo in cui era intrappolato qualcosa di molto grande, un relitto nascosto nel tempo e nella storia.

L'imprendibile figuralità di quelle forme, e l'impossibilità di ricondurle a strutture geometriche regolari, smentiva l'aspetto vagamente minimalista che sembra permeare *Stealth – History – Pathos*, che tuttavia rimanda alla grammatica minimalista per come le sculture disegnano il loro spazio di pertinenza, un intreccio di linee e traiettorie che si propagano dagli oggetti nell'ambiente circostante, una trama di differenze stabilite anche dai diversi punti di vista degli spettatori sul lavoro.

*Stealth – History – Pathos*, inoltre, dialogava in una stanza di quella mostra con le fotografie della serie *Settecento*, un'altra apparizione (nell'oscurità) di fiori ottenuti attraverso un trattamento pittorico in negativo della superficie fotografica, cioè asportando il colore da una pellicola di pigmenti che ha impressionato il supporto, un cartone il cui tono emerge e colora i fiori in seguito a un gesto di sottrazione.

Dalla fotografia alla pittura, dunque, il passo può essere breve.

L'ultima serie di lavori che Ozzola ha realizzato sono in tutto e per tutto dipinti, che traducono la visione di muri segnati da graffiti (un'immagine che le foto dei bunker mettono spesso in evidenza), attraverso un procedimento che sembra derivare dalla fotografia e rimandare alla tecnica antica dello strappo d'affresco, quello di un foglio di silicone che impressionandosi “per contatto”, si insinua nelle fenditure dei graffiti e ne cattura in positivo la trama. Solo quando il distacco, lo strappo, è avvenuto l'artista interviene con il colore creando altre stratificazioni, l'impressione di un altro tempo (quello della pittura) che si sovrappone al tempo, incalcolabile, iscritto nella storia dei graffiti.

Quello della scultura e dell'installazione (e della pittura), dunque, è solo apparentemente un altro capitolo del percorso di Ozzola, e non andrebbe disgiunto dal lavoro fotografico. Anzi, al contrario, è proprio dal lavoro fotografico che è germinata in Ozzola la necessità della scultura, dell'oggetto, come se una qualità interna alle immagini avesse spinto l'artista verso una deriva materiale del lavoro. Le fotografie, ad esempio, quasi sempre di grande formato, quasi sempre di una dimensione corporea, hanno indicato la possibilità della scultura per il loro modo di occupare lo spazio, di accogliere nel loro spazio – attraverso un primo piano molto ravvicinato che è luogo/piattaforma d'osservazione che arriva a lambire lo spettatore – un corpo che è, salvo rarissime eccezioni, sempre assente dall'immagine.

...

Questo libro unisce le geografie di Giovanni Ozzola (Tenerife e l'Italia, Firenze, il Sud Africa e la Cina) e tiene insieme il lavoro dell'artista (fotografie, video, sculture e installazioni) in una forma che non vuole essere semplicemente antologica. Più che un'antologia questo volume è un sguardo ampio sul lavoro di Ozzola dopo un percorso di lavoro durato più di quindici anni, dalla “scatola verde” al presente. La progressione delle immagini non segue però un andamento cronologico, ed è attraversata, come una sottotraccia che riorganizza l'ordine dei lavori, dalla suggestione di un contrasto e di un equilibrio tra luce e buio, continuamente interrotta dai testi che gli autori chiamati a partecipare hanno scritto sulle singole opere, rievocando la memoria di un incontro significativo con un lavoro dell'artista. È questa del rapporto a tu per tu, uno a uno, la più importante modalità di lettura critica del lavoro di Ozzola che questo libro intende suggerire, poiché rimanda a quella dimensione di intercambiabilità tra esperienza dell'autore e dello spettatore che ogni singola opera di Giovanni custodisce.

Davide Ferri

