

## LA MAIN VOLANTE

Giorgio Verzotti

Fannette Roche-Pezard, nel suo saggio sui disegni di Lucio Fontana (1), prelude alla sua profonda analisi con un'emblema, l'immagine della "main volante".

Probabilmente, Fontana disegnava senza appoggiare il polso e l'avambraccio al tavolo: solo così sembrano spiegarsi la levità del tratto, la sua velocità pure altamente incisiva nel definire le immagini e, infine, l'alto valore energetico dei progetti spazialisti.

Ora, non voglio in nessun modo avvicinare il lavoro di Fontana a quello di Ferruccio Ascari, e non per altro, ma perché le ricerche dell'uno sono tutt'altra cosa da quelle dell'altro, e così gli strumenti e le finalità. Tuttavia, è questa l'immagine che mi tornava in mente quando ho visitato, in studio, le recenti opere di Ascari: la mano volante. Non per una affinità formale, ho detto: i disegni di Ascari non sono emanazioni nervose di un'energia creativa febbricitante, non alludono all'immaterialità, sono invece sostanziali di materia, solo che la loro sembianza allude ad una materia, e ad un universo, felicemente alieno. Si libra al di sopra del tempo, si congiunge con la atemporalità dei simboli. Se è per questo, anzi, invita il lettore ad un'opera di decifrazione che, si sa dall'inizio, non sarà mai risolutiva. Quanto al lavoro pittorico, che qui consideriamo come centrale, neanch'esso si libera dal peso della materia, e ne è integralmente sostanziato. L'affinità che ricercavo si esplica, naturalmente, sul piano dell'atteggiamento dell'artista nei confronti della propria opera. Nel taglio di Fontana, gesto mirato a portare fra noi l'idea dell'assoluto, non c'è un soggetto che si esprime: c'è un'alterità che "si mostra". Il soggetto suscita questo mostrarsi, diviene un operatore di messa in forma.

L'atteggiamento di Ascari non è dissimile: nel suo caso, l'artista per così dire si mette da parte, e lascia che la forma si mostri. Ciò che l'artista fa appartiene alla dimensione del progetto, a quella preminenza dell'atto mentale che connatura tutta l'arte contemporanea. Ecco un procedimento antico, l'affresco, immediatamente coniugato con una pratica di conservazione ad esso collegata, lo strappo. L'artista si riappropria di ambedue le tecniche: sui muri del proprio studio procede alla preparazione del supporto, dopo aver preparato i colori, che stende secondo le modalità tradizionali della pittura a fresco. Lo strappo costituisce in un certo senso la validazione dell'opera, che perciò non basta a se stessa senza questa operazione seconda. L'artista tematizza un procedimento tecnico, l'opera diviene un discorso sulla sua propria processualità, su un tempo di lavoro specifico, su una procedura depositata dalla tradizione e costantemente riattualizzata. Il colore, il segno, e le accidentalità che il procedimento comporta, tutti gli elementi dell'opera risultante, fanno testo alla stessa stregua, non esiste gerarchia, e il senso è una possibilità.

Il lavoro non attesta una presenza, e neppure un'assenza, perché tutto ha origine dal progetto, dallo studio delle relazioni fra i vari elementi della lingua e fra essa e la sua "base" materiale, la tecnica. L'artista si fa da parte, lascia parlare gli elementi, solo preordina le modalità del loro apparire. È presente come operatore della lingua, è assente come sua ridondanza: non "si esprime", misura una differenza e una critica rispetto alle retoriche dell'espressività che hanno contrassegnato le esteti- che degli ultimi anni, e della cui temperie per altro non ha mai fatto parte integralmente.

Un altro versante di operatività è toccato con i dipinti che inglobano nella loro struttura superfici metalliche. In questo caso la composizione viene costruita in insiemi calibrati di materiali eterogenei, artistici e non, tradizionali e non. Il progetto verte su regole di euritmia che, come nel caso di Burri, e da Burri in poi di molti,

verte sul porre accordo nel discordante, tende ad un assetto squisito dell'opera, ad una sua aulica nominazione. Le tele e i metalli sono giustapposti, come corpi non estranei l'uno dall'altro ma neanche del tutto familiarizzabili, stanno gli uni accanto agli altri scambiandosi reciprocità e attestando differenze.

Due anime pare si cimentino all'interno del campo pittorico, un'anima razionale, leggibile nelle scansioni regolari delle superfici, un intento costruttivo leggibile come traccia, impronta, eco, segnale; e per contro un'anima irrazionale che si contenta di lasciar trapelare, come si usa dire dell'inconscio, quella che è la fenomenologia autonoma della materia. Le superfici metalliche recano segni di usura, e di quanto altro pertiene alla loro morfologia; le superfici pittoriche accorpano ogni fattore segnico, da quelli determinanti a quelli casuali, con fare vagamente "noncurante", come direbbe Boetti: ciò che è compreso non fa problema. L'opera insomma tende ad un suo compimento, questo sì, non è il puro attestato di un'attività pulsionale. Tuttavia, l'artista viene dopo, il suo progetto sta alle spalle di ciò che vediamo.

Ciò che vi sta di fronte dipende anche da noi, dalle relazioni di senso che vogliamo o meno invariarvi, ed è comunque proiettato nel territorio del possibile. Come altro definire questo lavoro, se non come l'opera della "main volante"?

1) F. Roche-Pézard, "Fontana ou la main volante". in Fontana, centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

---

ENG

In her article on the drawings of Lucio Fontana (1), Fannette Roche-Pezard prefaces her profound analysis with a reference to an image, that of the "main volante". It is probable that Fontana drew

without supporting his wrist or forearm: only in this way can one explain the lightness of line, the speed and yet incisiveness in defining the image, as well as the high energy content of his spatial designs.

Now, I do not wish in any way to suggest a similarity between the work of Fontana or that of Ferruccio...Ascari, if for no other reason than that they are each engaged in exploring a completely different area, using different means to different ends.

Nevertheless it was this image which came to mind when I visited Ascari's studio to view his recent works: la main volante. Not because of any formal similarity, as I have said: Ascari's works are not the nervous emanations of a feverish creativity, they make no allusions to immateriality; they are themselves material compositions - it is just that they appear to evoke a material and a universe which is, rather felicitously, alien. They have outside time and partake of the timelessness of symbol. In fact, they invite the viewer to make an attempt at deciphering - an attempt which, it is clear from the start, cannot be definitive.

Neither does the act of painting itself, which here we regard as central, transcend the material basis which is its integral constituent. The affinity which I have discerned lies, of course, in the attitude of each artist to his work. In Fontana's cutting strokes, actions intended to evoke the idea of an absolute, there is no expressive subject: there is merely an "otherness" which exhibits itself. The subject facilitates this process, mediates in its emergence. Ascari's approach is not dissimilar; in his case the artist "steps aside", so to speak, and allows the form to be revealed. The role of the artist lies in his approach - the preeminence of the mental act which

characterises all contemporary art. Here we have an ancient technique, that of fresco, immediately combined with a related technique of conservation: the lifting away of the image on another support. The artist has made both techniques his own: on the wall of the studio he prepares the surface upon which he applies the paint in the traditional fresco manner. The lifting away of the image is in a certain sense the validation of the work, since without this stage it is not complete.

In this way the technical procedure becomes the theme of the work which is thus an expression of its own procedurality, a specific act in a specific time using techniques drawn from tradition and subjected to continual renewal. The colours, the forms, the chance effects which the technique involves, all of the elements of the resulting work contribute to its sense in the same way; there is no hierarchy and sense is a possibility. The work is not the index of a presence or even of an absence because everything derives from the intention, the calibration of the relationships between the various linguistic elements and between these and their material "matrix" - the technique itself. The artist "steps aside" and allows the elements to speak for themselves, merely providing the means for their emergence. He is present as a mediator of the language, absent as redundant subject.

He does not "express himself"; he maintains a critical distance from the "self expression" which has characterised much recent art and of which he has never been a close adherent.

Another procedural element is afforded by those paintings which incorporate metallic surfaces. In this case the composition is constructed using calibrated assemblages of heterogeneous materials, both traditional and modern, artistic and non-artistic. The approach exploits eurhythmic principles which in the case of Burri, and later many others, consist in creating harmony from discordant elements and the conferring of a "precious", academic quality on the work. Canvas and metal are juxtaposed as materials which, while not entirely foreign, are not completely assimilable: they lie side by side, exchanging mutuality and testifying to their differences. The pictorial field is disputed by two closely-matched presences: one rational, legible, in the regular pattern of the surface, a constructive intention discernible as a trace, an imprint, an echo a signal; the other irrational, which allows a glimpse, so to speak, of the unconscious, the phenomenological autonomy of matter. The metallic surfaces bear signs of wear and other characteristics of their material nature. The painted surfaces embrace all significant elements, from the intentional to the accidental, in a manner which Boetti would call "unconcerned": everything included in the surface has the same textual status; what is not included is not a problem. The work therefore intends itself as complete - it is not the mere record of an activity. Nevertheless, the artist comes after: his preparation lies behind what we see. What stands before us depends also on us, the sense which we may or may not want to invest in the work which is, in any case, projected into the territory of the possible. How else could this process be described if not as the work of the "main volante"?

(Translation by David Baker)