

Chi è Stato?

Corpo, luce, suono nella ricerca di Ferruccio Ascari¹

Cristina Casero

Chi è Stato? è un tableau vivant ideato da Ferruccio Ascari che si offre come l'ennesimo tassello di un più ampio progetto artistico che, per precisa volontà dell'autore, è sempre *in fieri*, in continuo progresso. L'ambizione di questo articolato disegno, che prevede anche la realizzazione a Milano del monumento *Non dimenticarmi*, è legata alla sua natura, alle motivazioni nelle quali trova la sua ragion d'essere: esso è incentrato intorno alla necessità di ricordare le vittime della strage di piazza Fontana e di tutte le stragi che la seguirono, sino alla bomba deflagrata alla stazione di Bologna nell'estate del 1980.

Ascari si è voluto impegnare nella rievocazione attiva del ricordo, per mantenere viva la memoria, per fare chiarezza, per diffondere consapevolezza. La tensione che innerva questo lavoro è dunque etica, civile, politica: l'artista intende operare concretamente, coinvolgendo il suo pubblico, in una azione di risveglio collettivo delle coscienze.

Artista poliedrico, Ascari ha praticato l'arte con attitudine libera, aperta alla sperimentazione di diversi linguaggi. A guidarlo, sempre una spinta interiore. In questa occasione, egli è tornato ad esprimersi attraverso il corpo, la luce, i suoni, recuperando i modi che hanno caratterizzato molte sue opere, soprattutto a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Oltre ogni intonazione didascalica, Ascari concentra tutta la potenza del suo intervento nella forza espressiva dei corpi, nel dinamismo suggerito dai bagliori della luce, nelle macchie di rosso. Tutti gli elementi che evocano la tragedia sono poi in tesa dialettica con la storia, la realtà oggettiva, raccontata dalle immagini sullo sfondo.

L'intensità del lavoro, che ci pone di fronte al dramma incarnato nelle sagome dei danzatori, viene enfatizzata dal suo snodarsi su di un registro polisensoriale.

Su questa linea, d'altro canto, si è mosso Ascari sin dai finali anni Settanta, momento in cui realizza le sue prime installazioni multimediali, capaci di ricreare lo spazio percettivo dello spettatore, che si trova immerso nell'opera e non al suo cospetto. Si tratta di performance, che in molti casi l'artista dirige soltanto, nelle quali Ascari introduce dispositivi visivi e scenici utili ad instaurare un diverso rapporto con la realtà; essi infatti moltiplicano e amplificano gli stimoli percettivi, congelando la viva flagranza dell'azione performativa e sottolineando in taluni casi esplicitamente l'artificialità dell'espressione artistica, secondo un procedimento teso a oggettivare l'esperienza estetica, a sottolinearne il carattere di messa in scena. Tali soluzioni, inoltre, tendono ad azzerare la componente soggettiva dell'autore a favore di una partecipazione più attiva da parte del fruitore, poiché l'opera d'arte non viene intesa come legata esclusivamente al gesto dell'artista, bensì come uno strumento atto a implicare chi guarda in modo profondo e consapevole. Le basi concettuali per questa dilatazione dell'opera, d'altro canto, nel caso di Ascari sono legate alla esigenza da parte dell'autore, anche sull'onda di spinte etiche e ideologiche, di una forte tensione morale ad un difficilmente derogabile rapporto diretto con lo spettatore.

Forte è l'esigenza di intensità comunicativa, giocata sul piano di un rapporto complesso, fisico ma mediato dai mezzi tecnologici, non privo di accenti di natura anche 'spettacolare'. Ne nascono alcune opere molto articolate, installazioni realizzate con differenti media che attivano una sorta di *détournement*, di spiazzamento, dovuto alla sovversione delle abituali dinamiche percettive.

Sono, questi, gli interventi che sostanzialmente costituiscono il suo esordio sulla scena artistica: installazioni multisensoriali, ambientali, che si basano su progetti attentamente elaborati. Lontane dal piano puramente mentale e dall'algida compostezza del più severo concettuale, queste installazioni si caratterizzano per le intonazioni performative e coinvolgenti. Ma, paradossalmente, anche pittoriche. Ascari è infatti un artista che, nella sua ormai decennale carriera, ha sempre praticato senza soluzione di continuità differenti linguaggi espressivi. Nel 1981, egli affermava:

¹ Questo testo è una rielaborazione e un aggiornamento di: Cristina Casero, *Lo schermo come dispositivo di riscrittura della realtà. Su alcuni lavori di Ferruccio Ascari (1979-1983)*, in "Between", Vol. VIII, n.16 (dicembre 2018), pp. 1-20.

“la possibilità per l'artista di porre, ogni qual volta si mette in gioco, la legge fondativa del gioco stesso è anche la possibilità di fare arte entrando in un sistema segnico per passare da una direzione significativa a un'altra. Quando nel mio lavoro utilizzo, oltre all'immagine, la scrittura o il suono o il corpo in movimento di un danzatore o altro ancora, faccio questo: mi muovo per più direzioni possibili e il cambio di dominante è possibile proprio perché questo gioco ormai non ha più regole prefissate; si trasforma continuamente, si svolge per dinamismi formali”².

In quel momento Ascari matura, anche sul piano teorico, quella sistematica, coerentemente praticata polisemanticità che resterà poi tipica della sua ricerca e realizza una serie di interventi nei quali è fondamentale il ruolo della luce, filtrata da uno “schermo”, fotografico o cinematografico, quasi a rispondere ad una necessità di messa a fuoco e di puntualizzazione del proprio orizzonte espressivo. Una sorta di presa di distanza che ci pone di fronte ad una realtà alla seconda, in differita, istantaneamente fruibile ma non bruciata dalla fragranza del momento: egli in qualche misura ha il tempo di percepirsi mentre guarda, sente e partecipa. Ascari fa dunque ricorso al dispositivo scenico poiché lo ritiene utile a consentire una *mise en abyme* del racconto e la costruzione di un luogo inedito, che ridisegna il reale, agendo sulle sue principali coordinate: lo spazio e il tempo. In quella prima stagione dell'artista ricorre nel suo fare l'uso, seppur mai esclusivo, del video e del film, nella specifica declinazione del cosiddetto 'cinema espanso': come ben chiarisce Simonetta Fadda, “l'obiettivo delle sperimentazioni expanded cinema era rompere con la rappresentazione e l'arte tradizionalmente intese, per includere nell'opera la realtà viva, in modo da superare i limiti dei singoli mezzi artistici. In questo senso, l'expanded cinema è il cinema che esce dallo schermo. In generale, si può dire che la sensibilità 'espansa' sia stata una necessità vitale per l'arte degli anni Sessanta, poiché tutte le varie declinazioni 'dell'uscita dal quadro' (happening, performance, azioni) si richiamano all'esigenza di allargare i confini formali della rappresentazione”³. E, nella stessa accezione, Ascari usa nelle sue prime installazioni anche la fotografia, secondo modalità che ogni volta reinventa oltre ogni cliché operativo. L'immagine fotografica viene valorizzata nella sua trasparenza di pellicola e tutto si gioca sulla dialettica tra presenza e assenza, tra tempo contingente e assoluto, tra realtà e virtualità. L'immagine, intesa non soltanto come elemento narrativo ma anche come mezzo di definizione dello spazio, diventa lo strumento adeguato a costruire il luogo in cui questi elementi si fondono, spiazzando chi condivide questa esperienza. Importantissima è la presenza dei suoni. In taluni casi, la partitura musicale, studiata con attenzione dall'autore, assume un ruolo da protagonista: esemplare il caso di *Vibrations*, una installazione sonora realizzata per la prima volta nel 1978, della quale era parte integrante *Mano Armonica*, una serie di 25 fotografie che immortalano la mano dell'artista su cui è visibile la scrittura musicale usata durante la performance e che oggi fa parte delle collezioni del Museo del Novecento di Milano.

“*Vibrations* vedeva indissolubilmente congiunti elementi visivi e materiali sonori, in un percorso analitico che partiva da una riflessione sulle categorie di spazio e di tempo nell'arte. Paradossale assunto di questo lavoro era quello di misurare lo spazio architettonico attraverso il suono, o meglio, di trovare un suo equivalente sul piano sonoro. L'intero ambiente, percorso lungo le tre dimensioni da corde armoniche, si trasformava in uno 'strumento musicale'. Durante la performance le corde armoniche venivano messe in vibrazione con archetti di violino, plettri, martelletti, eseguendo una partitura musicale desunta, attraverso proporzioni matematiche, dai rapporti volumetrici informanti l'ambiente. L'esecuzione della partitura permetteva di rivelare il suono dello spazio, le sue irripetibili qualità acustiche”⁴. La dimensione multisensoriale crea un luogo riscritto, un tempo che pulsa secondo un ritmo nuovo. L'intensità di questi lavori, a livello percettivo, li rende molto efficaci nel rapporto col pubblico. Per questo nel 2019, nel cinquantenario della strage di piazza Fontana, Ascari ha scelto di tornare di nuovo su questo tipo di ricerche con una performance e con il *tableau vivant* qui presentato, che tocca le corde più profonde, proprio perché esce da un registro strettamente testuale.

² “*Lo scarto dell'occhio*”, *Appunti su un itinerario di ricerca*, Ferruccio Ascari, Sesto San Giovanni, 1993, p. 42.

³ Simonetta Fadda, *La coscienza espansa e il tempo personale*, postfazione all'edizione italiana di G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Clueb, Bologna 2013, p. 337.

⁴ Daniela Cristadoro, *Materia inquieta*, Kaleidoscope Press, Milano 2012, s.i.p.

D'altro canto, come ha scritto Verzotti, “il lavoro di Ascari concerne i presupposti classici della rappresentazione, la prospettiva, l'ambito della razionalità, e insieme la scomparsa del soggetto che la legittima. Lo spazio (reale, operativo) viene dunque analizzato secondo coordinate cartesiane, che ne enunciano una definizione appunto classica, praticata però come fattore, appunto, di contraddizione o per meglio dire come presupposto già contraddetto. La misurazione stessa, dandosi come virtualità pura, come astrazione, si esplica come limite tra senso e non senso, 'avvicinato' per così dire dalla connessione inestricabile che si attua tra azione e presenza reali e loro doppio virtuale”⁵.

Data la circolare continuità dei modi dell'artista, per comprendere come egli sia coerentemente arrivato ad architettare *Chi è stato?* e a scegliere siffatte soluzioni linguistiche per un intervento tanto chiaramente 'impegnato', è interessante riflettere brevemente sui suoi primi lavori, in occasione dei quali si strutturano alcune soluzioni poi tipiche del suo fare.

Nel 1979, Ascari realizza *Egitto, Egitto!*⁶, una performance nella quale le immagini si rincorrono, si contrastano e si rispecchiano l'una con l'altra, accompagnate dai suoni e dalla presenza fisica dei due protagonisti. Si tratta di una “messa in questione del tempo lineare, della narrazione, dell'accumulo, attraverso la circolarità e la simultaneità degli elementi visivi di cui veniva scardinata la gerarchia”⁷. Questa messa in discussione avviene grazie all'utilizzo di dispositivi tecnologici, che consentono un differimento del tempo dell'avvenimento, dando vita ad una sorta di azione raggelata, come se l'accadimento si traducesse in immagini collocate in un tempo sospeso. Una partitura sonora, appositamente realizzata dall'artista, sottolinea l'effetto del filmato - in cui si vede reiterato continuamente il medesimo gesto - che viene proiettato a ciclo continuo su una vasca, posta a terra, nella quale cade goccia a goccia del latte. Mentre da un ciclostile escono in continuazione fogli con scritte la data e l'ora della performance, lo spazio è invaso da immagini: stampe fotografiche affisse ai muri, che rappresentano i due *performer* (uno di loro è Ascari) e i loro ritratti che, prima fissati su diapositive che vengono anche dipinte, sono proiettati sui loro stessi corpi, così trasformati in schermi. “Dalle prime alle ultime opere, gli elementi visivi, l'immagine, il segno si muovono come progetto di distruzione dell'essere e della sua identità, rifuggono da ogni identificazione sia con ciò che è sia con il riferimento ad altro e tendono a porsi come libero flusso di materie in cui il significante tende, come tutta l'arte contemporanea ci insegna, all'autosignificanza; i materiali visivi, le immagini, i segni che nascono come risultato di tale procedura sono quindi trasgressione, un andare oltre e violare la staticità, l'immobilità dell'essere come legge”⁸.

Sin da quell'epoca, quindi, nel fare di Ascari il tempo, lo spazio e i corpi sono tradotti in una dimensione altra, con connotazioni nuove, in spazi inediti, di sintesi tra immagine e realtà. A suggellare queste dinamiche sono anche gli interventi che Ascari realizza all'esterno. Egli proietta delle diapositive sulle finestre chiuse; a loro volta, però, queste immagini non sono pure trascrizioni di realtà: l'artista le ottiene stampando dei negativi fotografici su cui interviene pittoricamente prima di rifotografarli. Una reinvenzione del reale compiuta attraverso un gesto pittorico, una nuova visione che va a sovrapporsi alle finestre, con un interessante risvolto simbolico: la finestra, infatti, si trasforma in schermo e l'immagine si sostituisce, anche qui, alla realtà.

Sono già sul piatto tutti gli elementi su cui Ascari tornerà in altre occasioni, che riprenderà e approfondirà, come dimostrano anche le esperienze attuali. Il binomio schermo/finestra ritorna, con una variazione, in *Sassifraga Ombrosa*⁹ del 1982, una installazione che si incentra sulla dialettica tra assenza e presenza, tra immagine e suono. Però con un curioso ribaltamento, con una chiara sovversione delle regole del gioco. All'interno della villa che ospita il lavoro si tiene una performance che, come accade in *Chi è Stato?*, Ascari ha ideato e diretto ma non interpretato. Quando cala il buio, la facciata della villa viene riscritta attraverso il già rodato sistema di

⁵ Giorgio Verzotti, *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 235-238.

⁶ *Egitto, Egitto!*, Installazione – performance, Sixto Notes, Milano 1979.

⁷ “Lo scarto dell'occhio”, *Appunti su un itinerario di ricerca*, Ferruccio Ascari, Sesto San Giovanni, 1993, p. 48.

⁸ “Lo scarto dell'occhio”, *Appunti su un itinerario di ricerca*, Ferruccio Ascari, Sesto San Giovanni, 1993, p. 49.

⁹ *Sassifraga Ombrosa*, installazione ambientale e sonora, Varese, Villa Ponti, 1982.

sovrapporre immagini proiettate alla realtà. Le finestre si trasformano ancora una volta in schermi, ma questa volta la proiezione avviene dall'interno ed è visibile nel buio del giardino circostante. La fotografia, scrittura di luce, mostra la sua essenza. Quasi magicamente, si affacciano figure di statue neoclassiche, presenze che stravolgono l'ordine neoclassico dell'edificio, portando l'interno all'esterno. La voce del curatore della mostra, Giorgio Verzotti – il cui ritratto campeggia sopra un'altra finestra – si meschia ai suoni che si diffondono nell'etere. Le finestre, occhi sul mondo, diventano pertugi di una realtà irreali. L'azione performativa che si svolge all'interno è condotta da e su Gustavo Frigerio: il performer è seduto e il suo corpo diventa superficie attiva, su cui agisce la proiezione di fasci di luce. Questa dinamica, quindi tipica dell'immaginario dell'artista, Ascari l'aveva già messa in atto l'anno precedente in *Quiescente obliqua*, una performance in cui il Frigerio, vestito di bianco, diventa uno schermo mobile su cui sono proiettati segni luminosi che, costellando tutto lo spazio buio circostante, smaterializzano il corpo in una dimensione tutta definita dalla luce.¹⁰ Arricchiscono questa intensa performance anche le proiezioni delle diapositive su cui l'artista ha dipinto scritte e segni. Spiega lo stesso autore:

“Segmenti luminosi, proiettati sul corpo del danzatore bloccato in una figura di danza, ritagliano la sua silhouette: il corpo fattosi bidimensionale diviene segno luminoso nello spazio. Una serie di vetrofanie realizzate dall'artista vengono proiettate in alcuni punti dell'ambiente buio. [...] Attraverso un sistema di specchi rotanti alcuni frammenti di scrittura luminosa, colorata – si tratta delle uniche espressioni in lingua italiana presenti nell' 'Ulisse' di J. Joyce – ruotano lungo le pareti dell'ambiente: nella rotazione, il segno di scrittura si deforma diventando a tratti una sorta di scia luminosa che, interagendo con gli altri elementi della scena, produce l'effetto di un vortice visivo. Il segno di scrittura, in bilico tra il proprio valore semantico ed il suo divenire puro grafema vive quella di ambiguità che è propria della parola poetica. [...] Agli angoli dell'ambiente vengono proiettate sequenze di triangoli luminosi: la loro contaminazione con il corpo in movimento del danzatore produce effetti di illusorietà, come illuminazioni che scavano in una profondità fittizia. Il corpo diviene elemento della lingua, segno che si coniuga con altri segni, al di fuori d'ogni gerarchia”¹¹.

Interessante è soffermare, anche qui, l'attenzione sull'utilizzo da parte di Ascari della fotografia, o meglio delle diapositive, che lui stesso ha realizzato. I segni e le scritte proiettati sono, infatti, resi luminosi ma anche raffreddati e in qualche misura oggettivati dalla mediazione della diapositiva, della sua superficie trasparente. Il supporto fotografico è usato in senso totalmente contrario rispetto a quanto accade d'abitudine, negando l'idea che il procedimento conceda spazio ad trascrizione spontanea della realtà. Al contempo il segno – traccia del gesto pittorico per eccellenza – viene decantato, perde di immediatezza e assume una accezione diversa, anche quando campeggia sulle pareti, che tradizionalmente accolgono il dipingere dell'artista.¹²

Il medesimo impianto teorico sorregge *Notturna*, una installazione ambientale e sonora del 1983, di cui è ancora protagonista Gustavo Frigerio, che esegue la sua performance nel chiostro della pinacoteca di Volterra.¹³ L'immediatezza dell'azione si stempera nel continuo sovrapporsi al corpo di Frigerio dei segni luminosi – sempre pittura proiettata – che rinnovano la percezione dello spazio in una dialettica che si scioglie nello schermo liquido dell'impluvium del chiostro, nella cui specchiante superficie termina la performance del danzatore, che annulla la sua plastica presenza fondendosi in essa.

Proprio in quegli anni Francesca Alinovi scrive: “ la tecnologia viene usata come illusione e come

¹⁰ *Quiescente obliqua*, dance performance, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981.

¹¹ “'Lo scarto dell'occhio', *Appunti su un itinerario di ricerca*”, Ferruccio Ascari, Sesto San Giovanni, 1993, pp. 42-43; 44; 45.

¹² “Il mio proposito era di trasferire nello spazio, attraverso la luce e il movimento, una serie di segni e di disegni che avevo prodotto su supporti, per così dire, tradizionali; per questo avevo cominciato a lavorare su delle diapositive, senza usare la macchina fotografica, operando direttamente sulla pellicola, manualmente. Con un sistema di specchi oscillanti, stavo sperimentando le possibilità (anche cromatiche) di movimento del segno/luce nello spazio, nella fattispecie in un ambiente interamente bianco e necessariamente buio” (<http://restlessmatter.net/intervista-a-ferruccio-ascari-marco-marcon-gennaio-1981>).

¹³ *Notturna*, Installazione ambientale e sonora/dance performance, Volterra, Pinacoteca, 1983.

inganno”; ed è un passaggio estremamente interessante per le sorti della fotografia, poiché l'utilizzo dei mezzi tecnologici nell'arte tradizionalmente era legato ad una intenzionalità di “ricognizione del reale, dell'ambiente, di sé e degli altri”¹⁴. In quel momento, infatti, molti giovani artisti, come nota Adriano Altamira, non usano la fotografia “in senso meramente 'dimostrativo' e documentario, ma in chiave spettacolare e piacevolmente pittorica, [...] come se fosse pittura”¹⁵.

In questo modo opera anche Ascari, che però fa un passo ulteriore, introducendo uno scarto significativo. Non usa infatti la fotografia come fosse pittura, ma coniuga i due mezzi, insieme a immagine filmica e suoni, in una sintesi efficace, che rende fotografica la pittura. Come risulta evidente nell'ultima opera che andiamo qui ad analizzare, nel quale questo processo è puro, distillato: *Il nome dell'arco*.¹⁶ In essa il supporto fotografico diventa un diaframma che nega la concretezza del segno, si pone esplicitamente in veste di strumento di riscrittura del luogo, attraverso la presenza di dodici pannelli, che fungono da pareti, sui quali sono proiettate pitture astratte dipinte da Ascari su diapositive a dar vita a un ambiente fatto di materia pittorica luminosa. Con *Chi è Stato?*, dunque, il cerchio si chiude. O forse, l'artista inizia un nuovo giro. Percorrendo sentieri già dissodati, pure se con mete ogni volta diverse, Ascari agisce direttamente nella realtà, sublimandola, passando dal contingente all'assoluto, attingendo a quel sistema di valori che innervano il suo essere artista e uomo. Sempre con lo spettatore al centro, l'istanza etica e la denuncia esplicita si danno con plastica evidenza, costringendoci a partecipare al dramma storico. Per non dimenticare.

¹⁴ Francesca Alinovi, *L'arte mia*, Bologna, Il Mulino 1984, p. 128.

¹⁵ Adriano Altamira, *La fotografia postconcettuale negli anni Settanta*, in *Gli anni Settanta. Lo sguardo la foto*, catalogo della mostra, Palazzina dei Giardini, Modena, 15 luglio – 19 settembre 1993, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, p. 10, 12.

¹⁶ *Il nome dell'arco*, Installazione ambientale, Monaco, Museo Lembach, 1983.