

Lo schermo come dispositivo di riscrittura della realtà. Su alcuni lavori di Ferruccio Ascari (1979-1983)

Cristina Casero

Tra la fine degli anni Settanta e l'aprirsi del decennio seguente, nelle arti visive come in altre espressioni artistiche, si registra una svolta, un mutamento nelle intenzionalità e quindi nei procedimenti espressivi e nei linguaggi. Tale cambiamento viene abitualmente riferito all'imporsi della cosiddetta cultura postmoderna, come già notava la critica più attenta ed aggiornata in quegli stessi anni. Anche in Italia, in linea con le tendenze attive nel contesto internazionale, si diffondono in quel momento esperienze artistiche che condividono alcune questioni fondanti e che sono ancora in buona parte da indagare e da riferire a comuni presupposti teorici.

Tra le tante modalità espressive che segnano questo passaggio, pur radicandosi ancora per molti aspetti nelle esperienze concettuali degli anni Settanta, sicuramente assume un particolare rilievo il ricorso a dispositivi e/o soluzioni linguistiche che introducono lo "schermo" come elemento centrale di installazioni e performance. Lo schermo risulta, infatti, essere un efficace dispositivo scenico, atto a instaurare un complesso rapporto con la realtà, che moltiplica e amplifica, congelando al contempo la viva flagranza dell'azione performativa e sottolineando in taluni casi esplicitamente l'artificialità dell'espressione artistica; ciò risponde alla tendenza ad oggettivare l'esperienza estetica, operazione che avviene anche esibendone gli strumenti, ossia sottolineandone il carattere di messa in scena.

Per altro, il ricorrere ai mezzi tecnologici si fonda sul fatto che essi sono “freddi” e quindi consentono un azzeramento della soggettività dell'autore a favore di una partecipazione attiva del fruitore: l'opera d'arte non può più essere concepita esclusivamente come un gesto dell'artista, bensì come uno strumento atto a coinvolgere direttamente lo spettatore in una esperienza, che ormai è concepita in quanto partecipata. Le basi di questa dilatazione dell'opera e del suo senso, d'altro canto, si pongono negli anni Settanta, quando l'operazione estetica si apre, anche per spinte etiche e ideologiche¹, ad un difficilmente derogabile rapporto diretto con il fruitore, «colui che usufruisce di un servizio» (Quintavalle 1976: 106). Tale atteggiamento nasce quindi, già sul finire degli anni Sessanta, con una forte matrice concettuale e a partire dalla seconda metà del decennio seguente questa esigenza si impone con più incisività, seppur venga interpretata con modalità differenti e in seno a un diverso orizzonte di senso.

Da un lato sono istituzionalizzate alcune soluzioni nella direzione di una sempre più chiara e significativa istanza comunicativa, che si coniuga con una spiccata volontà di instillare nel pubblico una chiara coscienza delle dinamiche di funzionamento dei mezzi di comunicazione; dall'altro però si agisce sul piano di un rapporto certamente più concreto, fisico, pur se mediato dai nuovi strumenti tecnologici, non privo di accenti di natura anche “spettacolare”.

Ne nascono alcune opere articolate, installazioni realizzate con differenti media, che presuppongono un ampio e profondo coinvolgimento del pubblico, chiamato non soltanto ad essere partecipe dell'operazione estetica, ma a comprenderne oltre che la natura pure il funzionamento, in taluni casi pure attraverso il disvelamento dei meccanismi che ne regolano l'azione; molto spesso tale consapevolezza

¹ Basti pensare a quanto scrive Enrico Crispolti nel catalogo della Biennale di Venezia del 1976: “l'operatore, divenuto co-operatore, è dunque essenzialmente in provocatore di autocoscienza culturale altrui, cioè di una cosciente partecipazione altrui” (Crispolti, Enrico, “Padiglione Italia”, in *B76. La Biennale di Venezia. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, volume I, Alfieri, Venezia, 1976: 106).

passa per una fase di *détournement*, di spiazzamento, dovuto alla sovversione delle abituali dinamiche di percezione e di comprensione dell'opera d'arte.

Lo schermo, quindi, risulta essere un dispositivo che, accentuando la consapevolezza della messa in scena, crea un distacco, una sospensione del convenzionale rapporto spazio/temporale con l'oggetto di attenzione e si fa capace di fungere da filtro per una riscrittura della realtà, certo, ma pure della rappresentazione, del racconto scardinato dalle sue abituali coordinate spazio temporali, con una messa in discussione dei meccanismi linguistici e comunicativi su cui tradizionalmente si fonda lo stesso fare artistico.

Per questo motivo è interessante affrontare oggi, con la debita prospettiva storica, un caso di studio che dimostra la fertile ricchezza dell'impiego di tale strumento in ambito artistico. Sono infatti particolarmente significative, in questo senso, alcune installazioni multimediali realizzate da Ferruccio Ascari tra il 1979 e il 1983, proprio negli anni in cui trova compimento nell'arte occidentale la cesura con l'istanza più tipicamente moderna.

In tali lavori, Ascari sembra muoversi nella direzione suggerita da Mauro Carbone, quando lo studioso parla di schermi che

sollecitano l'osservatore a una contemplazione "diversamente declinata" rispetto a quella cui lo invita una tela pittorica. Una contemplazione che uno choc visivo non interrompa irrimediabilmente, per esempio. Una contemplazione in cui l'elemento "di culto" agisca altrimenti; una contemplazione il cui prefisso prometta e insieme minacci un'immersione sinora inedita (Carbone 2016: 98-99).

È questo il registro su cui si collocano le opere realizzate da Ascari a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, installazioni multimediali, multisensoriali, ambientali che, incentrate su progetti ricchi ed elaborati, costituiscono il suo esordio sulla scena artistica, con un contributo di chiara originalità. Negli anni Settanta certamente anche in Italia ci sono stati artisti che hanno utilizzato il film, o il video, non semplicemente

come strumento atto a costruire una narrazione, bensì proprio sfruttando la presenza fisica del monitor nel luogo reale della fruizione sino a riscrivere lo spazio attraverso lo schermo, o una sua innovativa interpretazione. Per citare solo qualche esempio, basti pensare al *Rotor* (1967) di Umberto Bignardi, uno schermo cilindrico rotante che proietta immagini nello spazio circostante, al celebre lavoro in chiave tutta concettuale di Fabio Mauri, *Intellettuale* (1975), nel quale lo stesso Pasolini, seduto su una sedia, viene trasformato in una sorta di schermo umano e sul suo corpo viene proiettato il *Il Vangelo secondo Matteo*, sino alla ricerca di *Studio Azzurro*, nelle cui opere l'interazione diretta dello spettatore diventa l'elemento di forza².

Le opere di Ascari, però, nella loro complessità hanno caratteri differenti, in particolare per quanto concerne l'uso della fotografia. Lontane dal piano esclusivamente mentale e dall'algida compostezza del più severo concettuale, di cui evidentemente però raccolgono una qualche eredità, queste installazioni si caratterizzano per le intonazioni sempre performative e coinvolgenti. Ma, in qualche misura, anche pittoriche, o scultoree. E quest'aspetto è molto significativo. Ascari è, infatti, un artista che nella sua ormai decennale carriera ha sempre praticato senza soluzione di continuità differenti linguaggi espressivi restando però, paradossalmente ma neanche tanto, come vedremo, sostanzialmente pittore, un "pittore" però che agisce nello spazio. Nel 1981, egli affermava:

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

² Intorno a queste esperienze ha concentrato la sua riflessione Jennifer Malvezzi, in uno studio oggi tra i più aggiornati sull'argomento: J. Malvezzi, *Expanded Cultures. Storie, critiche e pratiche del cinema espanso in Italia 1967 – 1981*, tesi dottorato, Università di Parma, ciclo XXXI, 2018.

direzione significativa a un'altra³. 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 (“Lo scarto dell'occhio”, 1993: 42).

Nel corso dei decenni, Ascari ha infatti utilizzato i più disparati media espressivi, dando vita a opere complesse, anche quando realizzate con mezzi più tradizionali, dalla scultura alla pittura ad affresco. Infatti, se il lessico muta, non viene mai meno la tensione dell'artista verso un intervento nell'ambiente, che non si riduce mai alla singola opera, ma che si costruisce ridisegnando l'ambiente, rivolto a uno spettatore che è in questo modo profondamente coinvolto.

Proprio in quel momento, dunque, Ascari matura – anche sul piano teorico – quella sistematica e coerentemente praticata polisemanticità che resterà poi tipica della sua ricerca, realizzando una serie di interventi nei quali è fondamentale proprio il ruolo dello schermo, strumento da lui molto utilizzato in tale frangente, quasi a rispondere ad una necessità di messa a fuoco e di puntualizzazione del proprio orizzonte espressivo. Una presa di distanza, che pone lo spettatore di fronte ad una realtà alla seconda, in differita, istantaneamente fruibile ma non bruciata dalla fragranza del momento. Lo spettatore in qualche misura ha il tempo di percepirsi mentre guarda, sente e partecipa.

Lo schermo, in siffatto contesto, viene ovviamente inteso nella sua accezione più ampia e usato come dispositivo scenico utile a consentire una *mise en abyme* del racconto. Un racconto inedito, che ridisegna il reale, nelle sue principali coordinate, lo spazio e il tempo. In quella prima stagione dell'artista ricorre nel suo fare l'uso – mai esclusivo – del

³ Anche tale “nomadismo”, per altro, che può essere inteso come la cifra caratteristica di tutto il lavoro dell'artista, tale libertà oltre schemi linguistici ed espressivi, risulta essere tipica di quel momento storico.

video e del film, nella specifica declinazione del cosiddetto “cinema espanso”. Come ben chiarisce Simonetta Fadda,

l’obbiettivo 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 (Fadda 2013: 337).

Per quanto significativa e interessante sia questa scelta⁴, soprattutto a quella particolare altezza cronologica, è interessante qui concentrare invece l’attenzione su come Ascari usi, nella medesima accezione, anche la fotografia, con atteggiamento davvero originale. Douglas Crimp, riflettendo a proposito della fotografia nel postmoderno, racconta di opere che

erano poco più che presenze, tableaux rappresentati nello spazio dello spettatore che però apparivano eterei, assenti. Avevano il carattere insolito degli ologrammi: alquanto vividi e dettagliati e presenti e, allo stesso tempo, spettrali, assenti; sono opere che affrontano la questione della rappresentazione attraverso le forme della fotografia, e in particolare tutti gli aspetti della fotografia che hanno a che fare con la riproduzione, con le copie, con le copie di copie. La speciale presenza di questo tipo di opera è generata dall’assenza, dalla sua distanza incolmabile rispetto all’originale, perfino rispetto alla possibilità di un originale. Una simile presenza

⁴ Intorno alle esperienze italiane di Expanded Cinema, ancora non sufficientemente indagate, rimando alle ricerche che sta compiendo Jennifer Malvezzi.

è ciò che attribuisco al tipo di attività fotografica che chiamo postmoderna (Crimp, in corso di stampa).

La fotografia stessa, quindi, può trasformare la sua superficie in una sorta di schermo e il suo utilizzo non sembra più ascrivibile alla logica del prelievo di realtà. Ascari nelle sue prime installazioni ricorre molto spesso, e secondo modalità che ogni volta reinventa oltre ogni cliché operativo, all'immagine fotografica, valorizzata nella sua trasparenza di pellicola o di schermo; tutto si gioca sulla dialettica tra presenza e assenza, tra tempo reale e assoluto, tra realtà e virtualità. L'immagine è un luogo ove tutti questi elementi si fondono, spiazzando chi partecipa a questa esperienza, anche in virtù delle suggestioni di altra origine che colpiscono lo spettatore.

Molto interessante è soffermarsi su come l'artista usi l'immagine fotografica, ribaltandone il significato comune e introducendola non soltanto come elemento "narrativo" ma anche come strumento di definizione dello spazio, del luogo in cui opera, un elemento che per Ascari è – e sempre resterà, anche in seguito – di fondamentale importanza, entrando in gioco da protagonista della installazione e non come elemento neutro, sfondo.

Come scriveva 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 (Verzotti 1982: 235).

Nel 1979, Ascari realizza *Egitto, Egitto!*⁵, un lavoro nel quale le immagini si rincorrono, si contrastano e si rispecchiano l'una nell'altra, accompagnate dai suoni e dalla presenza fisica dei due protagonisti della performance e che va letto nei termini 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» (“Lo scarto dell'occhio...”, 1993: 48). E tale messa in discussione avviene proprio grazie all'utilizzo di dispositivi tecnologici, soprattutto di schermi⁶, che consentono un differimento del tempo dell'azione, dando vita a una sorta di azione raggelata e avvolta su se stessa, come se l'accadimento si traducesse nelle immagini in un tempo virtuale, 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 dipinte, sono proiettati sui loro stessi corpi, trasformati essi stessi in schermi.

⁵ *Egitto, Egitto!*, Installazione – performance, Sixto Notes, Milano 1979.

⁶ Esempio, in questo senso, anche un lavoro praticamente coevo, *Sans mot dire*, una installazione realizzata nel 1980 a Venezia, nella Basilica di san Lorenzo. In questo caso, Ascari ha collocato a terra un parallelepipedo cavo che conteneva uno schermo nel quale si poteva vedere l'immagine di un'azione ripetuta ossessivamente: una donna che si immergeva e emergeva in continuo da una vasca. Incastonata nella parete di fondo dell'ambiente era una vasca di rame, collocata in modo da poter oscillare ritmicamente per via di un flusso continuo d'acqua, di cui si poteva cogliere anche lo scroscio. Attraverso la dialettica tra questi due elementi, Ascari metteva in relazione il tempo della realtà e il tempo virtuale, in una riflessione sulla ciclicità del tempo per la quale anche il suono aveva un ruolo determinante.

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 ("Lo scarto dell'occhio..." 1993: 49).

Il tempo, lo spazio e i corpi sono tradotti in una dimensione altra, con connotazioni nuove, e questo meccanismo è in buona parte incentrato sugli schermi, le cui superfici diventano spazi inediti, di sintesi tra immagine e realtà. A suggellare queste dinamiche, 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 riscrittura della realtà, una nuova visione che va a sovrapporsi alle finestre, con un interessante risvolto simbolico: la finestra si trasforma in schermo e l'immagine si sostituisce, anche qui, alla realtà.

Sono già sul piatto tutti gli elementi che in altri lavori Ascari riprenderà e approfondirà. Ritorna nel 1982 il binomio schermo/finestra, con una variazione, in *Sassifraga Ombrosa*⁷, un progetto che si incentra ancora sulla dialettica tra assenza e presenza e tra immagine e suono e sulla ridefinizione dello spazio. Però, con un curioso ribaltamento, una chiara sovversione delle regole del gioco. All'interno della villa che ospita il lavoro, si tiene una performance che, come spesso accadrà, Ascari ha ideato e diretto ma non interpretato. Ma non finisce qui. Quando cala il buio, nel solo momento in cui l'esperienza artistica può avvenire, si mette in atto quella rilettura dello spazio e dell'architettura su cui si impernia l'opera. La facciata della villa viene, infatti, reinventata attraverso il già rodato sistema di sovrapposizione d'immagini

⁷ *Sassifraga Ombrosa*, installazione ambientale e sonora, Varese, Villa Ponti, 1982.

proiettate alla realtà. Le finestre si trasformano ancora una volta in schermi: la proiezione, però, 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, una vita virtuale, che stravolge l'ordine razionale dell'edificio portando l'interno all'esterno. La voce del curatore della mostra, Giorgio Verzotti – il cui ritratto campeggia sopra un'altra finestra – si mischia ai suoni che si diffondono nell'etere. Le finestre, occhi sul mondo, diventano pertugi di una realtà altra.

L'azione performativa che si svolge all'interno è condotta da e su Gustavo Frigerio: il performer è seduto e il suo corpo diventa schermo, su cui agisce la proiezione di fasci di luce. Questa dinamica Ascari l'aveva già messa in atto l'anno precedente, in *Quiescente obliqua*, una performance in cui il danzatore, vestito di bianco, diventa uno schermo mobile, su cui sono proiettati segni di luce che, costellando tutto lo spazio buio circostante, portano il corpo in un altrove virtuale, tutto definito dalla luce⁸. Arricchiscono questa intensa performance anche le proiezioni delle diapositive su cui l'artista ha dipinto scritte e segni, che diventano grafie di luce.

Vale la pena di ricorrere, per maggior chiarezza nello spiegare una costruzione tanto complessa, alle parole dell'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

⁸ *Quiescente obliqua*, dance performance, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981.

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" ("Lo scarto dell'occhio...", 1993: 42-45).

Sebbene questa installazione si offra a molteplici riflessioni, su più livelli, qui mi limiterò a soffermare l'attenzione sull'utilizzo da parte di Ascarì 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 che funge essa stessa da schermo. Il supporto fotografico è usato in senso totalmente contrario rispetto a quanto accade d'abitudine. Resta l'idea della scrittura di luce, ma scompare quella della trascrizione spontanea della realtà. Al contempo il segno – traccia del gesto pittorico per eccellenza – viene decantato, perde di immediatezza e, amplificato, assume una accezione diversa, anche quando campeggia sulle pareti, che tradizionalmente accolgono il dipingere dell'artista⁹.

Il medesimo impianto teorico sorregge *Notturna*, un'installazione ambientale e sonora del 1983, di cui è ancora protagonista Gustavo

⁹ «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-ascarimarco-marcon-gennaio-1981>).

Frigerio, che esegue la sua performance nel chiostro della Pinacoteca di Volterra¹⁰.

Anche in questo caso l'immediatezza dell'azione, la sua fisicità, si stemperano nel continuo sovrapporsi al corpo di Frigerio dei segni luminosi – sempre pittura proiettata, mediata da uno schermo – 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 di Frigerio, che annulla fondendosi in essa la sua plastica presenza.

D'altro canto, è opportuno ricordare che in quegli anni Francesca Alinovi scriveva: «la tecnologia viene usata come illusione e come 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» (Alinovi 1984: 128).

Proprio in quel momento, infatti, la fotografia in ambito artistico, anche in Italia, attraversa un momento molto particolare. Molti giovani artisti, come notava Adriano Altamira, non usano la fotografia «in senso meramente “dimostrativo” e documentario, ma in chiave spettacolare e piacevolmente pittorica, [...] come se fosse pittura» (Altamira 1993: 10,12).

Su queste premesse si fonda anche il fare di Ascari, che però fa un passo ulteriore, introduce uno scarto significativo in questo discorso. Non usa, infatti, la fotografia come fosse pittura, ma coniuga i due mezzi in una sintesi efficace, proprio attraverso lo schermo, che rende fotografica la pittura e pittorica la fotografia. Come risulta evidente nell'ultimo lavoro che andiamo qui ad analizzare, nel quale questo processo è puro, distillato: *Il nome dell'arco*¹¹. In esso l'idea dello schermo come supporto della pittura, come diaframma che virtualizza la

¹⁰ *Notturna*, Installazione ambientale e sonora/dance performance, Volterra, Pinacoteca, 1983.

¹¹ *Il nome dell'arco*, Installazione ambientale, Monaco, Museo Lembach, 1983.

concretezza del segno, si pone esplicitamente come elemento di riscrittura del luogo, un luogo formato da dodici pannelli che fungono da pareti, sui quali sono proiettate le immagini pittoriche astratte dipinte da Ascari su diapositive. Al centro di questo ambiente di pittura luminosa, decantata, resa segno immateriale, in cui si diffonde un suono soffuso, è un ramo ricurvo coperto da una foglia d'oro che lampeggia, illuminato dai bagliori dei riflessi, smaterializzato anch'esso e reso traccia di luce.

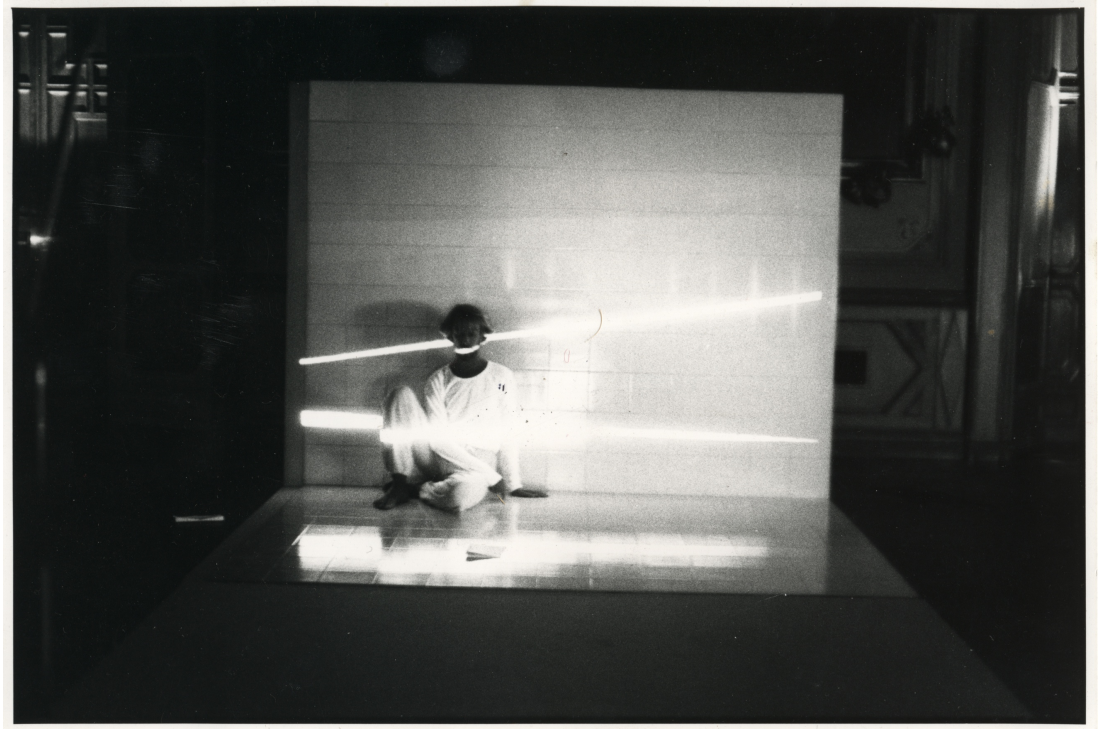
Nel realizzare tutti questi progetti, Ascari ha dunque sempre insistito sullo slittamento dei piani, reale e virtuale, e attraverso l'interazione dei linguaggi è riuscito ad attivare suggestioni inedite; in questa operazione di riscrittura degli spazi e dei corpi, della realtà insomma, lo schermo ha un ruolo fondamentale proprio nel tradurre la concretezza dei gesti artistici in un alibi in qualche misura astratto ma al contempo percettivamente più intenso.



Ferruccio Ascari, *Egitto Egitto!*, 1979 – Courtesy Ferruccio Ascari



Ferruccio Ascari, *Sassifraga Ombrosa*, 1982 – Courtesy Ferruccio Ascari



Ferruccio Ascari, *Sassifraga Ombrosa*, 1982 – Courtesy Ferruccio Ascari



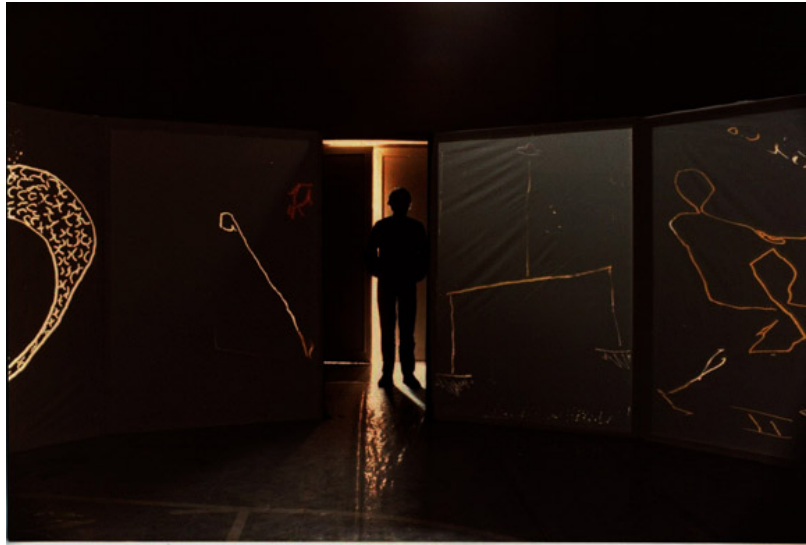
Ferruccio Ascari, *Quiescente obliqua*, 1981 – Courtesy Ferruccio Ascari



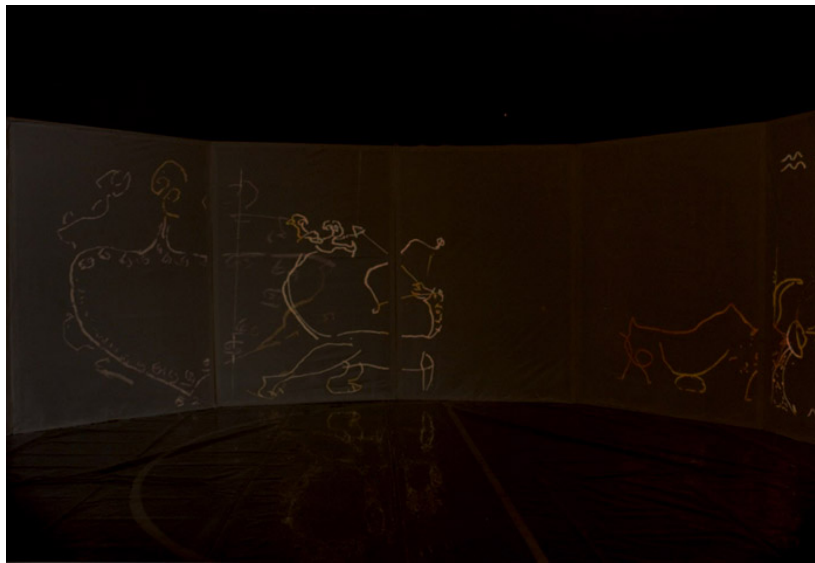
Ferruccio Ascari, *Quiescente obliqua*, 1981 – Courtesy Ferruccio Ascari



Ferruccio Ascari, *Notturna*, 1983 – Courtesy Ferruccio Ascari



Ferruccio Ascari, *Il nome dell'arco*, 1983 – Courtesy Ferruccio Ascari



Ferruccio Ascari, *Il nome dell'arco*, 1983 – Courtesy Ferruccio Ascari

Bibliografia

- Alinovi, Francesca, *L'arte mia*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Altamira, Adriano, "La fotografia postconcettuale negli anni Settanta", *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.
- Ascari, Ferruccio, *Materia Inquieta*, Milano, Kaleidoscope Press, 2012.
- Carbone, Mauro, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016.
- Casero, Cristina – Di Raddo, Elena (eds.), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, PostmediaBooks, 2015.
- Crimp, Douglas, "L'attività fotografica del postmodernismo", *Cindy Sherman*, PostmediaBooks, Milano, in corso di stampa.
- Fadda, Simonetta, *La coscienza espansa e il tempo personale*, postfazione all'edizione italiana di G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Bologna, Clueb, 2013.
- Gualdoni, Flaminio (ed.), *Nuova critica a Milano*, Legnano, Associazione Artistica Legnanese, 1979.
- "'Lo scarto dell'occhio', *Appunti su un itinerario di ricerca*", Ferruccio Ascari, Sesto San Giovanni, 1993.
- Malvezzi, Jennifer, *Remedi – Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Milano, PostmediaBooks, 2015.
- Mango, Lorenzo (ed.), *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Perugia, Editrice Umbra Cooperativa, 1981.
- Quintavalle, Arturo Carlo, "Fruitori – Opere d'arte", *Marcatré*, nn. 26/29, settembre/dicembre 1976, vol. I: 106.
- Verzotti, Giorgio *et al.* (eds.), *Paesaggio metropolitano*, Milano, Feltrinelli, 1982: 235-238.

L'autrice

Cristina Casero

Cristina Casero è docente di Storia della Fotografia e di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Parma, dove è ricercatrice. I suoi studi si sono concentrati sulle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra e sulla scultura ottocentesca italiana, con particolare interesse per i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo, come dimostrano, tra le più recenti pubblicazioni, *Enrico Butti. Un giovane scultore nella Milano di fine Ottocento*, Franco Angeli, Milano 2013 e *La "scultura sociale", tra il vero e l'ideale. Realismo e impegno nella plastica lombarda di fine Ottocento*, Scripta Edizioni, Verona 2013. Su questa linea di interesse sono anche le indagini sugli ultimi quaranta anni del Novecento, dedicate soprattutto all'immagine fotografica, analizzata nelle sue diverse accezioni. Ha curato con Elena Di Raddo i volumi *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* (Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009) e *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano 2015, e con Michele Guerra, *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (Diabasis, Reggio Emilia 2011).

Email: cristina.casero@unipr.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 31/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

Cognome, Nome, "Lo schermo come dispositivo di riscrittura della realtà. Su alcuni lavori di Ferruccio Ascari (1979-1983)", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>