

Gianni Asdrubali: frontalità spaziale ricavata dal vuoto

Testo critico di Bruno Corà
Progetto e ricerca di Pamela Ferri
Spazio Frontale
Nuova Prearo Editore, Milano
2006

Ancor prima di porre attenzione alle più recenti creazioni di Gianni Asdrubali all'incontro con l'elaborazione ambientale che ne attua Pamela Ferri, sua diretta partner nello sviluppo di progettualità architettonica suscitata dalle opere pittoriche, si rende necessario, al fine di valutare la coerenza del nuovo procedimento, una riflessione sintetica ma a tutto campo del suo linguaggio.

Com'è noto, nei dipinti di Gianni Asdrubali, una volta resasi manifesta e esauritasi la scarica di energia che ha determinato lo spazio dell'immagine, è impossibile stabilire gerarchia alcuna fra le parti della superficie occupata dai segni, dal colore e dalle forme e quella restata intatta, cioè priva di evento invadente. Si tratta di immagini sostenute dall'antinomia dei rapporti tra vuoto e pieno, in cui non è possibile però non accorgersi che i due stati della superficie nello scontro di valenze non prevalgono l'uno sull'altro, ma consistono e desistono nell'ambizione di voler esercitare una valenza prevalente. Quando Asdrubali parla di *spazio frontale* a proposito del suo lavoro, vuol dire che le forze interne alle antitesi espresse dal gesto, dal colore, dal segno, dalla forma si integrano e annullano nella percezione che ognuno ha dell'intera spazialità. Ogni segno è esterno e interno delle parti di superficie coinvolte nell'energia distributrice del gesto.

Nella 'corrida' in cui Asdrubali chiama a sé lo spazio con la pittura, estraendolo dal vuoto con continue provocazioni e gesti afunzionali ma efficaci, con attese e attacchi, con impreviste pause dei movimenti e ritorni all'azione, proteso tra l'energia che lo spazio richiede ed emana venendo in *superficie*, allo scoperto, e il vortice negativo che esso configura e distingue continuando tuttavia a trarlo a sé, il 'toro' è l'informe dal cui sacrificio nasce l'opera. L'inizio, effettivamente terribile, di una tale nascita reca in sé l'entità sublime che la rende evento fausto quanto drammaticamente arcano.

Ma è il caso di iniziare da *Acidamente*, 1980. Dopo la liturgia sviluppata apponendo sigilli al vuoto ambientale e poi togliendoli per il rito della venuta alla luce dello spazio, nel 1980, nel ciclo *Acidamente*, Asdrubali affronta l'urto

violento e lacerante della nozione di caos, catastrofico, ma anche di nascita di uno spazio dalla definizione dei limiti; e i limiti sono sempre ambigui poiché definiscono l'interno e l'esterno di un'entità, lo spazio, che non ha dimensioni se non nell'ente dell'opera. Il gruppo di lavori *Acidamente* (1980-83) è costituito di grandi tele dipinte con smalti e acrilici dai colori bianchi e neri, talvolta attraversati da vene gialle che il nero tuttavia trattiene nervosamente in se.

Autentico viaggio nel vuoto della tela, Asdrubali, con segni discontinui, irradiati in direzioni multiple, entra ed esce da continue deflagrazioni di un tessuto cromatico elementare, esito delle sue prime fasi alchemiche da cui il big bang dell'origine genera i primi drammatici e ardui profili sfibrati di un *ovunque* che il segno X di *Acidamente in volo*, 1983 annuncia come impraticabile crocevia del vuoto. A questo 'buco nero', orizzonte di una nuova modalità di concepire lo spazio, si deve immaginare orientata tutta la successiva azione di Asdrubali. Sfuggenti, le lingue e le ciglia dei segni raccolti in flussi si protendono in quell'*ovunque* del vuoto da cui pretendono di trarre l'energia che crei lo spazio vibrante nell'opera. Lavori difficili da osservare senza esserne drammaticamente coinvolti. La nascita di una spazialità, in quanto rivelazione di un'origine, ha un potenziale fortemente attraente e sublime, ma come tale anche terrifico. Negli appunti di quegli anni Asdrubali annota: "In bilico tra astrazione e figurazione appare e scatta la "X" e quell'equilibrio fortemente precario, distorto e in tensione incastra le due letture una sull'altra nell'unicità instabile e deforme della X (yazoo)".¹

Già negli stessi anni, tuttavia, non senza un considerevole salto di aspetto morfologico, l'avventura di estrazione dal vuoto di un'energia spazio-genetica capace di visualizzare l'instabilità universale mediante l'equilibrio apparente dell'immagine, continua nel ciclo *Aggroblanda* (1983-84). Questi acrilici su tela esibiscono quantità opposte di pieno e vuoto, scaturite dall'amministrazione sensibile quanto automatica del colore nero coprente, nonché del bianco residuo della tela intoccata. In essi si manifesta per la prima volta, come aura che circonda e separa il nero dal bianco, una zona cromaticamente scarica, ottenuta sicuramente con un vettore asciutto, che a lungo – da *Aggroblanda* a *Zoide* – accompagnerà tutte le apparizioni spaziali nell'opera di Asdrubali.

In questi anni egli legittima anche quella nomenclatura-titolo che designa i vari passaggi di configurazione spaziale. Tali nomenclature, a ben considerare, costituiscono l'originale, adeguato e congruo sistema di individuazione di qualità spaziali ignote che nell'opera si manifestano, non senza enigmaticità. Appare giustificata ed efficace, perciò, l'assenza di qualsiasi significato nelle nomenclature-titolo dei cicli d'opera, ricavando attorno alla realtà irriducibile di quest'ultima tutta la dimensione di incognito che essa pur visualizza.

Afferma Asdrubali "Il problema più concreto oggi è quello dell'esistenza di un'immagine nuovamente complessa, sulla quale si incentra il problema della pittura. Questa immagine elude e si distacca da tutto il lamento delle indagini che circondano il nostro mondo (...) Si tratta di un'immagine differente e non

conosciuta, che per avallare la sua esistenza ha bisogno di una nuova espressione”.²

La vorticosità spazialità manifestatasi nel ciclo *Aggroblanda* attraverso le declinazioni *Stregola*, 1984, *Trasciada*, 1985 e *Bestia*, 1986, mutando le fluidità curve contenute nelle immagini emerse da quelle opere nel paradigma di forze e forme angolari, giunge all’osmotica morfologia dell’*Aggancio*, 1986. Le opere recanti questo nuovo titolo evidenziano un’articolazione segnica di colore e forma che enuncia una spazialità in presenza di forze che comprimono da ogni lato il vuoto. L’immagine appare compatta e l’energia che visualizza si concentra nelle molteplici angolarità di cui è formata. Quella stessa energia sembra trovare una nuova composizione di forze nel *Nemico*, 1987, in cui appare una concatenazione di segni antinomici bianco/neri tutti impegnati a estrarre dal vuoto un nuovo coefficiente di spazialità ad andamento curvo-spezzato. Esiti come quelli raggiunti da Asdrubali con le opere *Nemico*, 1987 rievocano formalmente la dinamicità spaziale del Vedova del *Campo di concentramento*, 1950 e del *Trittico delle libertà*, 1950, entrambe opere tuttavia protese entro un tracciato poetico-ideologico del tutto deliberatamente estraneo e assente in Asdrubali. Ma non appaia forzato il confronto che si è voluto stabilire, poiché in realtà esso più profondamente apre una domanda sul retaggio del dinamismo pittorico-plastico boccioniano su diverse personalità del XX secolo tra loro assai diverse e che potrebbe, in modi specifici, riguardare non solo Fontana e Vedova, ma anche Scarpitta e Zorio e infine Asdrubali stesso. Ciò che appare interessante, è cogliere in cosa e dove un artista come Asdrubali, che matura il proprio lessico negli anni Ottanta, insidiati dal riflusso linguistico e dal cosiddetto ‘nomadismo’ citazionista, si diversifica e distacca da ogni ipotesi postmoderna per coniugare il proprio lavoro a quello dei pionieri della nuova spazialità nel XX secolo. Ebbene, il primo aspetto di cui dover tenere conto è l’enunciazione di vuoto, spazio ed energia che Asdrubali coniuga con intenzioni e suggestioni ben determinate: le valenze che ad essi affida Asdrubali non si possono ignorare nel ‘leggere’ le sue immagini e le sue opere, altrimenti si incorrerebbe nell’errore di considerare un *Concetto spaziale* di Fontana come un banale foro nella tela. Ma è tanto reale la portata del ‘buco’ di Fontana, quanto lo è la considerazione del ‘vuoto’ come ‘limite dinamico’ nella creazione di quello che Asdrubali definisce lo *spazio frontale* adimensionale.

D’altra parte, oltre che Fontana, alle spalle di Asdrubali esistono le esperienze di Yves Klein relative all’”immaterialità”, ma anche alla realtà definita in numerose opere rivolte al *vîde* ereditato dalle culture orientali e dall’attrazione agorafobia esercitata su di lui dal cielo e dal mare blu di Nizza! Per opere come *Acidamente pesante*, 1982 e *Acidamente in volo*, 1983, concepite da Asdrubali quasi agli esordi del suo lavoro, si potrebbero invocare i segni e gli accenti di Henri Michaux che nel poema in prosa *L’espace aux ombres* scrive: “Lo spazio, ma voi non potete concepire, quell’orribile *in dentro-in fuori* che è il vero spazio...”.³

Se, dunque, questa tensione che Asdrubali spende per restituire all'opera la sua animalità spaziale ne distingue per velocità, originalità e assiduità l'impresa tra molte altre, nondimeno va considerata l'interessante metamorfosi del principio costruttivo e organizzativo dell'immagine cavata dal vuoto come l'atto michelangiolesco cavava dal pieno. L'equivalenza vuoto-pieno nell'immagine costruita da Asdrubali diviene ineludibile nei cicli *Eroica*, 1988, in cui la bicromia del bianco e nero prima e in seguito, le immissioni del bianco, del giallo, del rosso e dell'ocra nei campi occupati dal nero, che pur suggeriscono ad Asdrubali la nomenclatura *Andabata*, 1998, risultano dalle spazialità dinamicamente equilibrate. L'effetto di queste opere è lo stato simultaneamente dinamico-statico.

Prima di raggiungere l'organicità oggettiva del *Tromboloide*, 1995, duttile nella spazialità combinatoria delle sue forme e in quella della propria collocazione ambientale, la pittura a base di spazio frontale di Asdrubali si dischiude nei *Malumazac*, 1989-90 e nei *Megatutto*, 1991, in cui gesti e segni evidenziano un'oscillazione pendolare generatrice di asole e crune in cui talvolta s'annida la luce del giallo e del blu. Ma il passaggio al *Tromboloide* (1992-95) avviene con il processo di autonomizzazione del segno e dello spazio vuoto-pieno dalla superficie della tela e del telaio. I "tromboloidi" fluttuano liberamente concatenati sulle pareti, in sciame in cui si distingue la scherma del nero, del bianco e del segno deprivato quasi dal colore nero, che si fa orlo o aura interna al bianco. Essi hanno la proprietà di tramutare la pareti su cui vengono collocati in nuova spazialità amplificata: "Per questo dico – afferma Asdrubali – che la pittura inizia da quella parte della superficie non dipinta".⁴ Il "tromboloide" segna la boa di svolta dell'azione di Asdrubali; dopo di esso, infatti, l'esorcista della "malattia sana", lo sciamano del *Muro magico* (1978-79) torna all'iniziale caverna e integra quella primitiva spazialità introdotta con larghe impronte di colore mediante la sovrapposizione del "tromboloide", generando il *Tritatronico*, 1996. L'allestimento di queste ultime opere a Palazzo Racani Arroni di Spoleto (1996) resta emblematico di quell'integrazione.

Nei cicli successivi, *Zuscanne*, 1996-98 e *Zetrico*, 1997-98, la spazialità è ricondotta entro la superficie del quadro anche se, dietro ai segni che la determinano, un campo cromatico ancora tracciato con gestualità energica e veloce, nello sfondo monocromo, addiziona luce e scatto all'immagine. Sembra che Asdrubali cerchi una nuova dimensione complessa per le sue organicità spaziali.

E infatti, espuntato da una nuova "vacuitas" e da una nuova "nigredo", il capitolo degli *Zoidi* ha inizio proprio nel 2000 con il *Tetrazoide*. Assieme a una nuova dirompenza cromatico-luminosa, una nuova esplosione di energia genera una più radicale morfologia autonoma. *Zoide*, 2000-2001 si definisce ancora una volta in piena libertà e completezza organica fuori dalla forma quadro, oggettivamente fluttuante, come i "tromboloidi", sulla parete. L'intreccio segnico strutturato mediante fasci di segmenti cromatici che delimitano le zone di vuoto possiede andamenti aperti, inusuali ma già spuntati nei fondi rosso scarlatto dei

Tritatronic e ancor più anticamente nell'*Acidamente*, 1980, successivo al *Muro magico*, 1978-79.

E' proprio nelle ulteriori articolazioni dello *Zoide*, in quelle dell'*Azota*, 2003, e infine negli *Zonta*, 2004 -- e siamo all'attualità - che si osserva una rotazione del gesto di Asdrubali tra i segni che rendono concrete queste ultime apparizioni di *spazio frontale*, componibili tra loro in sdoppiamenti simmetrici o in più complesse organizzazioni ambientali. Queste ultime generazioni di "immagini di senso" delle zone non dipinte, infatti, attraverso la testualità delle zone dipinte si dispongono come tessere musive a occupare interamente un ambiente, trasformando il quadro in un continuum non solo di decorazione totale delle superfici, ma soprattutto come spazialità in cui chiunque vi penetri ne resta completamente circondato.

Dopo il *Concetto spaziale, Ambiente*, (1949) di Fontana e dopo l'*Ambiente bianco* di Castellani (1967-1970), un'opera concepita a misura di spazio infinito sembra avere ritrovato la strada maestra per collocare di nuovo, come previsto da Boccioni, ma mediante un diverso lessico, lo spettatore al centro del suo illimitato.

¹ Gianni Asdrubali, *Dynamischen texturen im Raum*, in *Gianni Asdrubali* catalogo Institut Mathildenhöhe, Darmstad 1 Juli – 2 September 2001, a cura di Klaus Wolbert, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 2001, pag. 37.

² G. Asdrubali, *L'immagine di una stregola*, "Creativa", a. II, maggio-giugno 1985, ripubblicato in *Gianni Asdrubali*, Prearo Editore, Milano 2001, pag. 40.

³ Henri Michaux, *L'espace aux ombres*, in Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1984, pag. 237.

⁴ G. Asdrubali, intervista con C. Piccioni, in "Arte Argomenti", n. 3, giugno 1990., ripubblicata in *Gianni Asdrubali*, cit., pag. 82.