

La Costruzione del Vuoto

A cura di Filiberto Menna
Intervista di Giovanni Maria Accame
“Gianni Asdrubali. Aggancio”
Nuova Prearo Editore, Milano
1987

Guardo un'opera di Gianni Asdrubali e mi dico: “Questa è una pittura di affermazione”. Il gesto è deciso, perentorio, veicola e struttura l'interna energia, la trasferisce, per mezzo della materia pittorica, in segni che si accampano sulla superficie con una presenza priva di timidezze. Il nero e il bianco conducono il gioco, escludono ogni altra intrusione, prendendosi tutta la responsabilità di parlare anche del colore, senza il quale non vi può essere pittura. I segni entrano nello spazio della tela sospinti da una forza che viene da lontano, da una oscura profondità, la convertono in una struttura fortemente organizzata, la agiscono come attori protagonisti che amano presentarsi alla ribalta assumendo atteggiamenti eloquenti, al limite della monumentalità. Di qui la forza d'impatto che si sprigiona da queste vaste superfici; di qui la fascinazione quasi ipnotica che esse esercitano sullo spettatore proprio in virtù dei segni che si espandono da tutte le parti e danno l'impressione di voler uscir fuori dalla cornice e invadere lo spazio circostante.

Guardo l'opera di Asdrubali e riconosco in essa la presenza, anche fisica, dell'artista, quel suo muoversi avvolto dentro una rete di gesti scattanti, segnati da un avvio veloce e spesso da bruschi arresti e inversioni di marcia. L'aggressività del comportamento, irta come una corazza, impone un impatto ancora una volta perentorio con l'interlocutore, ma si apre in improvvise rime di fratture, buchi, vuoti. Anche qui una corrispondenza con l'opera dove i segni pieni racchiudono spazi vuoti, concavità, vortici, spirali

che risucchiano lo sguardo nella profondità illusiva (e allusiva) del quadro.

La pittura di Asdrubali disegna una mappa di accadimenti conflittuali, è costellata di luoghi di contraddizione, di scontri tra forze sospinte da opposte sollecitazioni. L'artista non si sottrae alla loro azione, piuttosto si fa consapevolmente agire da esse, dà loro libero varco, accogliendole come momenti di feconda germinazione poetica. Per giunta, ha l'accortezza di stabilire in anticipo il campo dello scontro, dosandone l'ampiezza e le direzioni privilegiate senza mai dilatarlo eccessivamente: sicché l'irrompere dell'energia e dei segni che la trasportano (e ne sono trascinati) trasformano la superficie in un maelstrom tempestoso.

Asdrubali è pienamente consapevole di quello che fa e alcuni tratti di il suo diario critico lo dimostrano con tutta evidenza: “Massima concentrazione e massima costrizione di tutte le forze in gioco. Il problema che più mi intriga e dal quale sento nascere una nuova possibilità di senso è quello di raggiungere un unicum contraddittorio, questo avviene nella sintesi di tutte le forze in gioco”. Mi sembra utile sottolineare i termini “unicum” e “sintesi” che ci aprono un varco ulteriore sulla complessità dell'opera di Asdrubali, incessantemente attraversata da sollecitazioni contrarie, per cui la parola piena si capovolge nel suo contrario, e la perentorietà del segno ci introduce in una meditazione sul tema del silenzio, dell'assenza e del vuoto.

In questo Asdrubali condivide pienamente una esigenza che viene delineandosi da alcuni anni in modi sempre più precisi e articolati che si manifesta, con declinazioni naturalmente diverse, nell'opera di non pochi artisti. Si tratta di un orientamento spirituale e linguistico sul quale ho già richiamato più volte l'attenzione (mi sia consentito ricordare almeno le ultime due proposte critiche della “Soglia, L'opera d'arte tra riduzione e costruzione” e del “Meno è il più. Per un'Astrazione povera”): si tratta di un atteggiamento, etico ed estetico insieme, che si contrappone alle pratiche pittoriche più correnti che puntano invece sul pieno, sull'ingombro narrativo, espressivo, cromatico e materico. Di qui una pittura che rifiuta la rappresentazione, che volge le spalle alle apparenze fenomeniche e, una

volta abolita l'immagine-icona, si tiene lontana persino dal rumore che può continuare a sprigionarsi dal colore, affidandosi interamente all'impiego del bianco e del nero. Per questi artisti l'astrazione è dunque una scelta linguistica, ma è anche un segno più complesso, di una volontà di riduzione, di contrapporre al Più di tutto il meno di un spazio concentrato e silenzioso dove poter mettere a punto gli attrezzi minimi, quelli assolutamente indispensabili, per intraprendere la costruzione del nuovo.

Nell'opera di Asdrubali ritroviamo, dunque, una serie di temi ricorrenti, quali il meno, il vuoto, l'assenza, l'astrazione, ma tutti questi termini assumono, qui, una significazione complementare alla lettera, indicano cioè una esperienza positiva, attiva, dirompente persino. Di qui la condizione di soglia che caratterizza l'opera di Asdrubali (ma, lo si è visto, non la sua soltanto) e che si manifesta, appunto come un luogo di contraddizione, dove riduzione e costruzione non sono momenti successivi, l'uno propedeutico all'altro, ma coesistono in uno stesso punto, in una sorta di luogo intermedio, di limite o confine o soglia, appunto, da cui è possibile guardare simultaneamente sui due opposti versanti.

“Io costruisco il vuoto”. “Si può dire che la mia pittura è piena di vuoto”. “Il vuoto è solido come il marmo”: ecco alcune dichiarazioni dell'artista che hanno tutta l'aria di figure retoriche in cui coesistono affermazione e negazione, il vuoto diventa la materia prima di un procedimento costruttivo, la pittura è piena di vuoto, e questo non è qualcosa di vago e impalpabile, ma ha la solidità, la durezza, la durata del marmo. L'artista è mosso da una esigenza di solidificazione e si comprende come la gestualità, che presiede alla formazione dell'opera e che richiama in qualche misura l'energia dell'*action painter*, subisca, qui, una sorta di raffreddamento: il gesto è come rallentato,

sembra bloccarsi in una solidissima definizione formale, come una colata lavica che si rapprende e pietrifica. Per quanto lontano, il punto di riferimento è Cézanne, il mare dell'Estaque duro come una lavagna: “Tutto questo tende al marmo, a qualcosa di solido che duri nel tempo. In questo mi sento molto vicino a Cézanne”. L'opera non diventa, tuttavia, un luogo neutrale dove le contrastanti sollecitazioni trovano un punto di incontro e di pacificazione; al contrario, essa nasce sotto la spinta di esigenze opposte e giunge a compimento nel punto della massima contraddittorietà, nel momento in cui l'immagine afferma e nello stesso tempo nega se stessa e dentro la struttura complessiva del quadro il vuoto fa sentire il pieno, il pieno il vuoto. L'artista conduce il gioco identificandosi di volta in volta con tutti i segni che agiscono come *dramatis personae*, ciascuno facente la sua parte fino in fondo, nella messa in scena dell'opera. Ancora una volta l'esperienza artistica di Asdrubali reca un accento proprio in una situazione artistica più diramata e diffusa in cui è possibile cogliere l'insorgenza di procedimenti formativi più decisamente orientati in senso costruttivo. Di qui la condizione di soglia che ho già cercato di definire nel delimitare il campo delle nuove esperienze dell'arte attuale: una condizione che tematizza il limite, che coniuga nello stesso tempo ciò che appare e ciò che sta per sparire, che si fonda su una immagine che non è una immagine. La stessa idea di costruzione viene proposta in termini nuovi, nel senso che essa è vista anche dal suo versante in ombra, dalla sua parte nascosta. È appunto costruzione del vuoto, come dice Asdrubali sfidando il principio di non-contraddizione.

Filiberto Menna

DIALOGO SU UNA FIGURA ASTRATTA

di Giovanni Maria Accame

D. Irruenti e impetuose, ma al tempo stesso severe, le tue tele appaiono come uno spazio dove s'incontrano segni che sicuramente qui non nascono, ma qui trovano le condizioni per il massimo della loro azione. È quanto mi sembra accada nei tuoi quadri attuali. Nella terminologia della *Gestaltpsychologie* si direbbe che le tue tele costituiscono un "campo di forze". Questa forza, concretizzata in un segno che passa, trapassa e si fa struttura, *mi* sembra proponga il problema di un'astrazione che vuole essere immagine. Un'astrazione cioè che non astrae e non si astrae, che non vuole sottrarre ma caricare la propria presenza sino a farne una figura attraente e al tempo stesso sfuggente.

R. I *miei* segni sono segni motivati. Nascono all'interno di un conflitto esistenziale che si svolge su due costanti: nella coscienza di una impossibilità affermativa del gesto e nella determinazione di una zona morta, preesistente all'azione, che io chiamo zona di senso. In questo conflitto io sono la supercoscienza che controlla e blocca questi segni nell'istante magico del loro apparire e del loro negarsi. Il segno *si* da e *si* nega, e questa impossibilità prende corpo in una struttura piena, che diventa la struttura della *vostra* immagine. L'immagine è la vostra, perché nel momento del suo apparire si stacca da me e diventa di *tutti*. L'astrazione non è il problema, il problema è l'organizzazione di un'immagine di senso, forte e nuovamente complessa. Un'immagine differente che *si* costruisce nel vuoto, un'immagine senza padri, perché è figlia di se stessa.

D. La tua pittura ha sempre avuto bisogno di esprimere un'esperienza che nasce da forze contrapposte. Alcuni anni fa il gesto domava la propria violenza e *si* ripiegava in una forma trattenuta e fremente, oggi la struttura *si* definisce tramite un movimento il cui centro è l'incessante disperdersi e confermarsi del movimento stesso. Cosa *ti* porta a far coincidere la rapidità dell'azione con la stabilità dell'immagine?

R. Ciò che importa non è tanto la rapidità dell'azione, quanto il movente psichico che fa scattare il movimento all'azione. L'azione è rapida perché deve bloccare se stessa, il proprio movente che la fa esistere. L'urlo dell'azione deve far emergere il silenzio che le sta alle spalle e poi organizzarlo in un'immagine piena (piena di vuoto). A sua volta l'Immagine diventa comunicativa tramite l'azione che ne blocca il senso e il suo incessante movimento.

La rapidità dell'azione e la stabilità dell'immagine sono quindi per me una cosa sola. Perché l'immagine nuova, che è l'immagine del nulla in movimento, le presume tutte e due.

D. Sappiamo che oggi si sta delineando una vasta e differentemente articolata area di lavoro che, sostanzialmente, ruota attorno a una idea di astrazione dove il confine tra ragione e trasgressione, tra razionalità e azzardo, non tanto ha funzione di separare, quanto di mettere in comunicazione. Al momento di eseguire un tuo lavoro, le due componenti si presentano gi: i strettamente compenstrate o le poni tu a confronto con una operazione più distaccata?

R. A mio parere chi è solo razionale è matto, e chi è solo irrazionale è matto stesso. Non si possono vedere le cose separatamente, c'è sempre un rapporto organico e psicologico tra tutte le cose o valori, anche le più contrastanti, un rapporto questo, che non può essere ignorato, altrimenti si perde il senso di tutto. Il problema quindi, non è né la razionalità né l'azzardo, il problema sono tutti e due, perché tutti e due esistono, quindi bisogna trovare lo scarto, fare il lavoro di *sintesi*.

Massima concentrazione e massima costrizione di tutte le forze in gioco. Questo bisogna fare.

Quando lavoro controllo tutto e rompo tutto, ragione e follia convergono e l'opera ne esce intera, e quindi minimale e quindi indivisibile.

D. La forza, la compattezza dei tuoi quadri nasce, paradossalmente, dalla continua lacerazione. Le grandi fasce che tu dipingi raramente convergono, quasi sempre sono divergenti. Il centro della tua pittura non è il centro dei tuoi gesti. Forse è per questo che hai parlato di “vuoto” e di “marmo” come valori conciliabili? Nel senso cioè di un gesto che attraversa la tela e crea un vuoto, ma lascia una traccia resistente e persistente?

R. Il centro della mia pittura è il centro della mia motivazione, e in questo centro tutto esiste. Quando parlo di vuoto parlo di una zona morta che però è anche soprattutto zona di vita, perché è generatrice di senso.

Il vuoto fa nascere e spinge in avanti l'azione in un gesto pieno e affermativo, e questo movimento a sua volta si ripiega incessantemente su se stesso fino a farsi struttura, fino a costruirsi come immagine del vuoto.

Il vuoto diventa pieno, prende corpo e assume le sembianze del marmo e il marmo è leggero come l'aria.

D. Quest'inverno, poco dopo una mia visita nel tuo studio di Roma, mi hai scritto: “L'importante è costruire un'immagine di senso, complessa, forte e nuova. Qualcosa che sia dentro e fuori il tempo a dispetto del tempo”. E una frase che mi piacque subito perché si opponeva totalmente a un modo di ragionare e di agire nell'arte oggi ancora prevalente. Naturalmente ricordo questa frase perché ne condivido le motivazioni e mi interessa che a dirla sia un'artista giovane. L'esigenza di uscire da questo clima che si compiace di provvisorietà e nostalgia non è, fortunatamente, soltanto tua. Tu, nelle parole e nelle opere, lo indichi probabilmente con più evidenza, forse anche per questo, ad emergere dai tuoi quadri, più che una generica pittura astratta, è una *figura astratta*, una figura profonda perché emersa dal profondo e, come tu dici, che duri nel tempo a dispetto del tempo.

R. Per un artista, come anche per uno scienziato, o uno scrittore, o un musicista o qualsiasi individuo che fa un lavoro che ha pur sempre a che vedere con la scoperta del nuovo, il suo vero e unico problema è sempre il tempo. Il tempo è ambiguo e bivalente da la possibilità della scoperta, che però esso poi cancella per una nuova scoperta.

Oggi mi sembra però lampante, che molti artisti, quelli emersi dopo la Transavanguardia si siano dimenticati la verità di questo assioma (una verità mobile, perché le idee dettate dal tempo, sono incessantemente diverse nel tempo).

Molti artisti hanno abbandonato un rapporto diretto e frontale con il mondo (e con il tempo) perché troppo complicato, e hanno agganciato la moda, e la moda di oggi è il Medioevo romanticizzato. Questo fenomeno non è una novità, come alcuni cercano disperatamente di far credere, ma un “annebbiamento” generale che ha toccato un po' tutti. Questo fatto si spiega soltanto con un motivo. La mancanza di idee nuove. Altre giustificazioni non esistono.

Quando si rimane senza idee, l'unico rimedio è tornare al Medioevo, ed è bello credere che questo sia una novità.

Bisogna sganciarsi nuovamente dalla moda e agganciare il tempo attraverso l'opera. Questa impresa è impossibile, ma è l'unica che ha un senso.

Il tempo non ha né inizio né fine, mentre l'opera che è figlia del tempo, ha una sua oggettività, si sa chi l'ha fatta e quando è stata fatta.

La scommessa dell'opera è quella di agganciar si al momento [mito di ora, e nello stesso istante al momento infinito di sempre. Se non c'è questa ambizione è inutile fare la pittura, perché è inutile fare qualsiasi cosa.

Mi sembra che in questo discorso emerga una morale molto forte. Soltanto che questa morale non è rivolta a nessuno e non salva nessuno: nasce su se stessa e indica se stessa.

A proposito di “figura astratta”, io parlerei piuttosto di “figura organica (astratta)”. La mia pittura non è astratta, né tantomeno geometrica, ma sostanzialmente organica.