

STRUTTURE DINAMICHE NELLO SPAZIO

Il concetto di Gianni Asdrubali di pittura nel continuum spazio-temporale

A cura di Klaus Wolbert

Tratto da "Gianni Asdrubali. Dynamische Texturen im Raum"

Institut Mathildenhöhe Darmstadt

1 July – 2 September 2001

© 2001 Giampaolo Prearo Editore

© 2001 Institut Mathildenhöhe Darmstadt

In un leggendario discorso, tenutosi nel 1951 nell'ambito della seconda conferenza di Darmstadt sul tema "Uomo e Spazio", il filosofo Martin Heidegger delineò in movimenti di pensiero precisi e affascinanti un problema centrale per la comprensione dello spazio dell'uomo, in cui cercò soprattutto di ricavare la differenza tra una definizione scientifico-matematica dello spazio ed una percezione artistica del medesimo. "Costruire-Abitare-Pensare" diceva il titolo della sua conferenza, in cui sosteneva la tesi che l'immagine e l'esperienza dello "spazio, è propria della natura del nostro pensiero". Nell'opera apparsa nel 1969 "L'Arte e lo Spazio": il filosofo approfondì la riflessione sull'essenza dello spazio e pose allora la domanda se lo spazio "fisico-tecnico concepito (. ..) può valere come il solo vero spazio". E, se "paragonati con esso tutti gli spazi diversamente ordinati: lo spazio artistico, quello dell'agire quotidiano e del movimento, sono solo preforme soggettivamente condizionate e mutamenti d'uno spazio cosmico oggettivo". Egli infine constatò che, "l'arte e la tecnica scientifica osservano e rielaborano lo spazio secondo intenzioni diverse e in modi diversi".

Secondo lui, all'arte s'addice un ruolo speciale col compito di definire lo spazio e di "dominare": poiché, così concluse, "nemmeno l'arte figurativa moderna va incontro a questa sfida purché la s'intenda come un contrasto con lo spazio".

Heidegger formulò espressamente per l'arte moderna una nuova definizione artistica dello spazio, che si differenzia fundamentalmente dal costruttivo spazio apparente della prospettiva centrale.

Egli rifiuta il sistema metrico dello spazio della geometria euclidea con la sua "rigida struttura di angoli retti" e difende un'opinione dello spazio in cui l'esperienza umana, la percezione e l'immaginazione vengono dichiarati come fattori volti a definire lo spazio. Il funzionale continuum spazio-temporale viene qui innalzato a favore di un'esperienza spazio-temporale soggettivamente fenomenica, di uno spazio "dell'immediata percezione, nel quale non esiste alcuna rigida uniformità dei luoghi e delle direzioni" (Erwin Panofsky). In altre parole, Gaston Bachelard ha presentato questo stato di cose nel suo saggio "La poetica dello spazio"; egli ha scritto: "Lo spazio colto dall'immaginazione non può rimanere lo spazio indifferente, che è sottoposto alle misure ed alle riflessioni del geometra. Esso viene vissuto".

Una dimostrazione della relazione artistica con l'esperienza dello spazio è propria della pittura di Gianni Asdrubali e nella sua arte le speculazioni filosofiche, che si occupano della formulazione di un senso dello spazio non euclideo, si lasciano comprovare in una trasformazione artistica concreta. Lo spazio, i suoi effetti, rapporti ed esperienze sono idee fondamentali nel pensiero figurativo di Gianni Asdrubali, il cui intento mira a creare una nuova sintesi, un'unità di opera e spazio. Nel lavoro di Gianni Asdrubali, inoltre, lo spazio non è

semplicemente accettato come una componente artistica; esso non viene rappresentato, né messo in scena e, soprattutto, non viene suggerito in modo apparentemente illusivo.

Lo spazio è un elemento integrativo nelle creazioni di Asdrubali, le cui opere nascono dal contrasto con lo spazio e si concretizzano in esso.

Si potrebbe dire che le pitture di Asdrubali sono, in sé e per sé, fenomeni spaziali, ritmi e movimenti gestuali nello spazio aperto, che si schiudono per così dire nel vuoto, s'estendono, crescono senza confini e, nella loro dinamica tendenza verso l'espansione spaziale, hanno ampiamente infranto la tradizionale cornice dell'immagine.

Il quadro come superficie limitata dagli angoli retti, su cui si verifica un'azione plastica, non esiste più e, diversamente da quanto accadeva in Lucio Fontana, che aprì simbolicamente l'accesso allo spazio attraverso tagli nella tela, Gianni Asdrubali occupa lo spazio direttamente ed agisce in esso, così che le sculture gestuali liberamente proliferanti vi si espandono senza presunzione in un ordine generale composito.

Vale però la pena di ascoltare le testimonianze personali di Gianni Asdrubali e le sue opinioni del tutto singolari sull'interazione tra spazio e opera, in cui anche il significato della parete, intesa come superficie su cui si compie e si manifesta l'avvenimento spaziale, è un aspetto importante.

Per Gianni Asdrubali lo spazio "non è astratto", né immaterialmente "puro"; al contrario, lo considera "pieno di polvere, pieno di materia", dunque contaminato, ovvero "inquinato". E allo stesso modo la parete è "inquinata", "inquinata dal male quotidiano". Non è invece "contaminata" l'opera d'arte, che entra in rapporto con la parete e con lo spazio.

Lo "scontro", il contrasto ed il nuovo stupore appaiono nella fusione dello spazio inquinato della parete con l'inconfondibile spazio dell'opera d'arte puro e non contaminato, dice Asdrubali, per il quale l'inquinamento non porta ad un "indebolimento dell'opera d'arte", anzi l'insieme viene "arricchito da un elemento aggiuntivo: la sporcizia del mondo".

In questo rapporto l'arte tocca l'ambito della "pesantezza del quotidiano", ovvero, per formulario diversamente, degli opprimenti problemi dell'esistenza, riferimento che Asdrubali non vede dal punto di vista del sociale, bensì coglie dal punto di vista dell'essere umano. La "sporcizia del mondo": della quale Asdrubali parla, è forse un motivo su cui si deve stabilire un rapporto tra la sua pittura e la realtà? Reagisce egli alle numerose contaminazioni di una natura e di un effetto diversi, da cui il volto del nostro mondo viene plasmato con una chiarezza crescente?

Oppure, per avanzare ancora un'audace interpretazione, esistono forse gli elementi che Asdrubali introduce nella sua arte partendo dalla "sporcizia del mondo" e che conferiscono alla sua pittura un aspetto così attuale nella sua anarchia vitale, da non respingere completamente persino i lontani ricordi dello stile dei graffitisti? Questo almeno vale per le opere degli anni '90 e cioè per i lavori delle serie Tromboloide, Scatolande e Tritatronico.

Ma quali sono i segni che giustificano un particolare rapporto associativo tra le precise caratteristiche formali in Gianni Asdrubali e lo stile collettivo vigente in tutto il mondo dei graffitisti? La mia tesi dice: questo è il metodo artistico che consiste in una fase preparatoria, nella quale il "motivo" in tutta fretta, come sotto la pressione del tempo, viene applicato, improvvisandolo velocemente, alle sue proprie strutture. A ciò segue poi un'altra fase, nella quale la struttura del disegno gestuale, che all'inizio appariva caotica, viene determinata formalmente dal comportamento degli spazi, così che si sprigiona liberamente un esuberante disegno primario molto articolato in sé (Tracasse, Tritatronico). Oppure, come possibile alternativa, vi è una fase in cui le fugaci tracce del pennello convulsamente gettate, che si muovono al ritmo di una danza orgiastica, vengono infine ripassate seguendo esattamente le linee ampie e decise nella loro regolarità. In questo modo viene data graficamente la forma ad un disegno primario, le cui linee s'intrecciano incurvandosi e formano un sistema profondamente complicato, ma pregnante dal punto di vista ottico (Tromboloide).

Queste fasi metodologiche mettono in relazione il caos con l'ordine, la spontaneità con la disciplina, il caso con il calcolo, l'emotività con la razionalità, l'automatismo con il controllo, l'inconscio con il conscio, l'ebbrezza con la sobrietà, il dionisiaco con l'apollineo.

Il processo figurativo, in cui coesistono tanto la fretta inquieta quanto la precisione pacata, è da vedere nella sottocultura dei graffitisti ancor prima come risultato della mancanza di regole, in cui essi estrinsecano completamente il loro impulso, volto ad evidenziare tutte le superfici libere attraverso il disegno della loro esistenza, nel timore continuo di venire scoperti.

In Gianni Asdrubali, al contrario, quel metodo è trasformato in un virtuoso processo della struttura profondamente artificiale, in un programma figurativo consciamente formulato dal punto di vista estetico, nel quale questo si riferisce alla produzione creativa dell'arte. Di un'arte che è, infine, nella sua concezione individuale, nella sua autonomia e nella sua astrazione, totalmente lontana dall'oggetto, libera dai rapporti con gli altri ambiti della realtà della vita, nonostante si debba constatare che il piano formale della pittura di Gianni Asdrubali affascina proprio per questo, perché nel suo modello di mentalità genuinamente sottoculturale, il gesto provocatorio, l'azionismo anarchico, il non-conformismo clandestino, il soggettivismo eccentrico cooperano come micro elementi. Inoltre arriva la dinamica espansiva, che, per principio, viene applicata nel processo figurativo di Asdrubali; la sua pittura contiene una tendenza verso l'estensione illimitata, verso un all-over che cerca d'allargarsi attraverso le superfici delle pareti, cioè anche nello spazio. Seguendo questa linea egli ha provato, con le possibilità offertegli all'inizio degli anni '90, a negare il rettangolo del tradizionale dipinto su tavola, al fine di consentire alle sue opere uno sviluppo avanzato in tutte le direzioni ancora più libero, simile ad un organismo irrefrenabilmente prorompente che s'inoltra nello spazio.

L'artista può pilotare in modo variabile le forme e le direzioni dello sviluppo, di volta in volta riferite alla parete considerata ed allo spazio, poiché le grandi strutture sono composte da un numero di menti che sono stati infatti formati individualmente come copie uniche, ma che tuttavia ve, versati da un ritmo ininterrotto nell'unione formale reciproca.

D'altronde Asdrubali può, come del resto succede spesso, ordinare sulle pareti gli elementi slegati in un'unità, per averli uno accanto all'altro e uno sopra l'altro.

Essi, allora, operano con i loro contorni irregolari, come brandelli di nuvola mossi dalla tempesta. Un video del 1992 illustra il processo d'origine di queste opere. In primo luogo, si vede lui abbozzare, con veloci attacchi impetuosi, una "prima idea" con il pennello, servendosi del colore su tavole a sfondo bianco. Questo accade in un movimento impulsivo, il cui ritmo dinamico non è tuttavia completamente senza freni. Asdrubali controlla molto bene la forma della struttura, le caratteristiche segnate a mano delle prime annotazioni. In altri termini Asdrubali fa attenzione se la struttura è più compatta o più rada, cioè se il ductus è più convulsamente frastagliato, più incurvato, più minuziosamente intrecciato, oppure più ampio nella gestualità. Ciò che rimane indietro sulla superficie, secondo quest'azione gestuale, è una massa indipendente ed informale, composta da tracce di pennellate, lasciate frettolosamente in un'abrasione più o meno forte del colore acrilico nero. Il passo successivo per l'artista consiste ora nello scoprire un ordine nel groviglio delle pennellate che si sovrappongono tra loro e per illustrarlo. A tal fine, egli completa omogeneamente gli spazi, sempre in nero, così da ottenere superfici dai torni irregolari, tuttavia in linea di massima triangolari, trapezoidali o anche ovoidali. In questo modo ripassa i percorsi delle linee lasciati dalle pennellate e li distende, così che la linearità diventa visibile nel suo corso convulso e labirintico.

Il contrasto con lo spazio è già chiaro in queste prime fasi del lavoro. Ma a questo punto. La complessa opera che ha il carattere di un dipinto su tavola si trova anche su una tavola ad angoli retti. L'intento di Gianni Asdrubali contrasta con l'idea di porre tale elemento creato in relazione con lo spazio.

Va aggiunto ancora, in ultima analisi, che la tavola deve scomparire e solo il super-disegno energetico, che è anche risultato da un processo figurativo, può prendere parte al successivo corso della creazione. Asdrubali taglia ora con la sega, seguendo il contorno mosso in una semplificata curvatura riassuntiva, l'opera, estraendola così dalla tavola.

Se viene considerata secondo la prospettiva a volo d'uccello, la parte estratta possiede allora una silhouette che assomiglia ad un'isola dotata di baie, lingue di terra, promontori e spiagge più grandi e più piccoli.

Il contorno e la struttura interna dell'elemento offrono la premessa per le successive operazioni artistiche nel contesto dello spazio, poiché gli elementi, così come lo spazio, non hanno in sé nessun prevalere di una

direzione, nessun ordine creativo, nessun centro di rilievo, nessuno schematismo formale, elementi questi così variabili che si lasciano integrare anche senza sfaldarsi, in una mega-formazione seriale collegata in una rete. Essi sono già considerati a parte come concentrazioni monadiche d'energia ed allora s'adeguano anche ad un generale ritmo integrativo, nel quale non esistono rilievi puntuali, né gerarchie artistiche delle singole parti costitutive, se il maggior numero di questi elementi singoli viene unito dall'artista in una grande totalità, in una forma estesa che colma le pareti. Essi operano anche in qualità di complesso, costituito da più parti, come un campo di forze unitarie espressivamente caricato o come un organismo in espansione convulsamente agitato, come una creazione irrompente che si schiude dinamicamente nello spazio, rendendolo quindi spazio artistico attuabile dell'esperienza.

L'inconfondibile metodo personale di Gianni Asdrubali, nel quale egli unisce in un processo le espressioni delle azioni e dei gesti ai corsi della creazione artistica meditata, porta infine ad un continuum pittorico, che si concretizza perpetuamente nello spazio e nel tempo oltre i confini del tradizionale dipinto su tavola.