

# “La pittura comincia là dove io non dipingo”

## Piccola storia del Tromboloide

Lorenzo Mango

“La pittura comincia là dove io non dipingo”. Così scrive in un folgorante appunto Gianni Asdrubali nel 1988. Questo e null’altro. Una riga solitaria, inquietante, quasi terribile. Quale pittura ha inizio e quale ha fine? Quale il confine, quale soglia si iscrive tra le due? L’anno dopo aggiungerà: “La parte non dipinta è quella che mi interessa di più, poiché è la zona primaria che esiste da sempre, assoluta, percepita profondamente prima di qualsiasi azione”. La riflessione è andata avanti: la zona di confine è quella esile, infinitesimale, che segna la distanza tra le cose e la loro negazione, che individua l’inizio. L’inizio assoluto, il principio, l’accadimento dell’essere. La pittura così come ce la presenta Asdrubali, è *inizio*, dialettica serrata tra un permanere e un trascorrere. È anzi forse proprio il trascorrere che ci permette di percepire e comprendere il permanere. La parte non dipinta è l’origine. È essa ciò che permane, che va oltre il tempo. Lì nasce la pittura e lì la pittura vuol tornare. La parte non dipinta è il prima e il dopo, condizione aurorale e tramonto, ragione prima e risultato ultimo. La pittura è come un’onda: “Un’onda non cade nell’acqua dall’esterno, ma proviene dall’acqua senza separarsene; scompare e torna all’acqua da cui ha tratto origine e non lascia nell’acqua la minima traccia di sé. Come onda essa si solleva dall’acqua e torna all’acqua, essa è il movimento dell’acqua. L’acqua forma con l’onda un’unità, e tuttavia l’acqua non sorge e non tramonta col sorgere e tramontare dell’onda” (Hôseki Schinichi

Hisamatsu). Così è della pittura che sorge come increspatura, fenomeno momentaneo, istante e movimento di quella “parte non dipinta” da cui essa ha tratto origine e con cui è intimamente legata, al punto che l’una senza l’altra non può, né sa, esistere. Asdrubali sembra aver ben presente che lo sforzo di riempire, di campire, di definire e di scrivere il “vuoto” in modo da cancellarlo, o comunque di schiacciarlo sullo sfondo, è vano. Vano perché il “vuoto” ritorna sempre e vano perché è esattamente la presenza di quel “vuoto” a dar valore alla pittura. Così da sempre, sin dai suoi inizi, il segno di Asdrubali non ha preteso di “dominare” lo spazio, il “vuoto potenziale” della pittura, ma di scuoterlo leggermente, di agirlo destandolo dallo stato di sonno mistico in cui giace. Basta pensare al **Muro Magico 1977-78**. Ossessione di “scrivere” una stanza, cancellandola per via di pittura fino a che le mura stesse non vengono aggredite a colpi di piccone. Pittura è fare-spazio.

È su questo titolo che vanno pensati i *Tromboloidi*, il frutto ultimo della ricerca di Gianni Asdrubali. I *Tromboloidi* sono pittura in bilico, sospesa sull’abisso del confine dell’arte. Non tanto perché ne neghino o contraddicano lo statuto linguistico. Non insomma perché, banalmente, sembrano voler rifuggire alcuni luoghi istituzionali della pittura: la tela, il quadro. Tutto questo, coi *Tromboloidi*, c’entra ben poco, riguarda, semmai, le categorie di chi osserva, le sue griglie logiche, le certezze cui, come ad un feticcio, ferocemente s’attacca. Sono al confine

della pittura, invece, i *Tromboloidi* in quanto la affermano nella maniera più netta e precisa. Ma in questa affermazione conduce alla sua soglia critica, dirigendola verso il limite originario, quel piccolo interstizio che separa il *non dipinto* dalla pittura. Asdrubali, quindi, mette in crisi l'identità della pittura per troppo di chiarezza. Ciò che cerca è il segno "primo", l'origine, la generazione dell'arte. Dal suo linguaggio cercato – e da questo punto di vista indiscutibilmente la sua è una ricerca analitica – ma anche e soprattutto di qualcosa che non riesco a definire altrimenti che: la sua vita. La vita dell'arte, il respiro della pittura è il luogo mitico cui la ricerca sui *Tromboloidi* mira. Luogo affascinante e terrifico come tutte le origini, che non sono mai momenti di pace ma di scuotimenti feroci. "Il bello – scrive significativamente Rilke in una delle Duinesi – non è che il tremendo al suo inizio" e Franco Rella, tra i migliori dei nostri filosofi, sembra quasi chiarire, o perlomeno specificare, la folgorante visione rilkeana quando scrive in *Metamorfosi*: "Lo smarrimento è ciò che inizia". Nessuna affermazione meglio di questa aderisce alla ricerca che va portando avanti Asdrubali. La sua è la pittura dell'inizio: segno, gesto, spazio. Ma sommando insieme segno, gesto e spazio cosa ne risulta se non quello spirito in movimento che è la vita? Ecco l'enigma nei cui pressi Gianni Asdrubali si arrovela: vivere, far vivere la sua pittura nel luogo dell'inizio. Il quale, non essendo un concetto, né un dato morfologicamente definito, è in continuo divenire, in metamorfosi infinita. L'inizio è come l'onda dell'acqua: identico eppure differente, cambiamento alla cui fonte non vi è altro se non ancora cambiamento. La ricerca di Asdrubali nasce dal tentativo di abitare in questo luogo, un luogo in cui si può rimanere alla condizione di non stare mai fermi. I *Tromboloidi* rappresentano la fase più matura di questo tentativo, o almeno così ci appare perché è la più recente, la più "consequente" rispetto a quanto la parabola artistica del pittore ha sin qui prodotto.

Ma cos'è un *Tromboloide*? Pittura allo stato puro, essenziale, atomico direi. Ben le si adatta

quell'aforisma di Mies Van Der Rohe che Filiberto Menna amava tanto, e che amava anche riferire ai lavori di Asdrubali: "Il meno è il più". Una volta che la pittura sia stata privata di tutto, finanche del suo luogo d'elezione che è il quadro, e resta come segno che si scrive direttamente nello spazio nella sua autonomia e nella sostanziale distanza da ogni cosa; una volta che il supporto di legno che sosteneva quel segno s'è affinato fino a rendersi impercettibile, ebbene proprio allora, quando tutto sembra cedere e ricondursi alla *performance* dell'atto del dipingere, emerge con tutta la sua forza la pura identità della pittura. Il *Tromboloide* è pittura senza aggettivi, in quanto è pittura all'origine della pittura, pittura prima della pittura. "Il *Tromboloide* – scrive Asdrubali – è un punto estremo in sé finito", una totalità, una unità, un assoluto. È segno assoluto. Nasce dal corpo, dal gesto, dalla forza e dall'agilità del braccio, da un atto – e quindi da una intenzione – del pittore ma se ne distanzia, se ne oggettiva. È quel gesto, quell'atto, quel corpo proprio in quanto riesce ad inventare un nuovo gesto, un nuovo atto, un nuovo corpo. Ha, in sostanza, con la fisicità un legame strettissimo. È esso stesso fisicità, ed oltre quella non risulta nemmeno pensabile. Eppure il sentimento del corpo che trasmette non è quello del pittore. Nel segno, cioè, non vediamo il tramite della figura umana che lo ha prodotto. Il corpo del segno è esattamente quel corpo evanescente e ambiguo che è la pittura. È la nascita della pittura, nascita come atto fisico, concreto e materiale. Nel momento in cui è, il *Tromboloide* perde i suoi vincoli di sangue con l'autore e diventa corpo autonomo; "in sé finito" dice Asdrubali, finito nel suo estremismo, in quel confine così radicale in cui all'umano, coi suoi pensieri, i suoi umori, i suoi sentimenti, non è dato di entrare. In quel luogo la pittura vive da sola, nella forza della sua sola presenza. Non più tramite di una comunicazione interumana, non più linguaggio, ma vita. Vita della pittura, ovviamente, non mimesi del vissuto degli uomini; vita allo stato nascente che si nutre dell'energia vibrazionale che da ogni cosa trasuda e che la pittura, a sua volta, nell'essenza della sua

purezza, produce. “La sua caratteristica – dice ancora del *Tromboloide* Asdrubali – è quella di essere un oggetto senza alcun significato, totalmente ateo, autonomo ed indivisibile”. È, insomma, qualcosa che esiste in quanto c’è e non perché fondazione di un linguaggio o di una comunicazione. Il *Tromboloide* è se stesso. E quindi per questo, proprio per questo, il *Tromboloide* altro non è che infinito divenire, scorrimento ed onda della pittura. Perché ogni *Tromboloide* è un inizio, l’inizio stesso della pittura.

Ci si rende ben conto come, in questa situazione, concetti tradizionali quali l’astrazione, cui pure s’è fatto più volte riferimento a proposito del lavoro di Asdrubali, facciano acqua da tutte le parti. È proprio in occasione dei *Tromboloidi* che tale inadeguatezza vien fuori con più evidenza. Certo la programmatica rinuncia ad ogni dimensione rappresentativa – e sostanzialmente anche ad ogni filtro metaforico – rende il linguaggio cui Asdrubali fa ricorso assimilabile, in qualche misura, all’astrazione. Allora perché intitola questa mostra “Astrazione futura”? gusto della trasgressione? Sentimento claustrofobico verso le categorie tradizionali della critica? Fastidio verso i generi del linguaggio? L’impazienza, indiscutibilmente, gioca un ruolo fondamentale. Asdrubali sente che il termine astrazione non rende ragione al suo lavoro e allora lo ribalta nell’opposto, appropriandosene con un gioco di virtuosismo paradossale. Fosse solo questo, non meriterebbe parlarne se non per sottolineare – e ce ne sarebbe bisogno – le doti di ingegno, di acutezza e di intelligenza dell’artista. C’è dell’altro, invece, e Asdrubali lo sa. La “figurazione” cui fa riferimento è “figura dell’energia”. Figura di se stessa. Proviamo a dirlo in altri termini, più chiari. Il segno nei *Tromboloidi* non si astraie ma, al contrario, si incarna. Ciò che è evanescente diventa fisico, quanto di mentale poteva esserci acquista corpo. E un corpo può essere astratto? Il *Tromboloide* in quanto corpo della pittura non è né astratto né figurativo. È segno assoluto, lanciato oltre i confini dell’io e oltre il mondo. Un segno che non rimanda ad

altro da se stesso non è necessariamente un segno astratto, è semplicemente un segno che non si riconosce in altro che nel corpo che ha. È un “oggetto” di pittura pura, data senza mediazioni, siano esse mentali o concettuali o, all’inverso, emotive. Una volta che è nato, il *Tromboloide* supera e scorda le condizioni – materiali, intellettuali e *sentimentali* – della sua creazione ed inizia a raccontare una storia nuova: la genesi stessa della pittura.

Corpo senza corpo, linguaggio senza linguaggio, forma senza forma, consistenza senza consistenza. Il *Tromboloide* è luogo di tutte le contraddizioni possibili. È se stesso – non rimando cioè ad altro – eppure questo “se stesso” è materia sfuggente. Non c’è una grammatica che lo sostenga, né una costruzione logica che lo giustifichi. Ogni volta che un *Tromboloide* sortisce dalle mani del suo autore è come se questo accadesse per la prima volta. Quasi senza storia. Quasi senza memoria. Ogni *Tromboloide* è un evento, perché il *Tromboloide* stesso è evento. L’essere se stesso è l’esser evento di se stesso, accidente, transito e inizio. Il linguaggio, lo *stile* del *Tromboloide* è sfuggente e dinamico: è il movimento. E attraverso il movimento, l’energia. Che è forza vitale, forza di generazione e di fecondità. L’energia non si esaurisce nell’esuberanza fisica dell’autore, in una forma di aggressività o di rappresentazione pittorica. È ritmo, invece, forma dell’evento, danza che lo genera. In quanto ritmo ha, prima e più di ogni altra cosa, un respiro, il respiro della natura. Ed è questo respiro che trasmette all’osservatore, il quale comincia a respirare sull’onda di quel ritmo visivo e si avvicina, così, al grande respiro del mondo.

Non c’è forma che tenga a questo punto, né categoria o concetto. Per definire il *Tromboloide* occorre farne esperienza. Ipotesi questa che va liberata dall’alone di banalità sconcertante che la circonda. Di ogni opera d’arte bisogna fare esperienza, infatti, per comprenderla, eppure è come se per i *Tromboloidi* questo avvenisse per la prima volta. Fare esperienza allude all’impossibilità di concettualizzare la natura più

intima di questo tipo di lavoro che appare sempre di più agire in una zona di confine, di limite, di soglia. “L’essenza della verità – si legge nel Ch’ihsin-lun, un commento buddistico – non ha forma, né è priva di forma, né è senza forma né senza assenza di forma, né ha e non ha forma contemporaneamente, né ha una forma uguale né ha una forma diversa, né infine ha una forma uguale e una diversa insieme”. Pur nel rispetto delle diversità, e soprattutto delle diversità di proporzioni, una simile definizione, o forse meglio una simile immagine, si adatta benissimo alla condizione metamorfica dei *Tromboloidi*. L’essenza della loro natura è nella “non appartenenza”: agli stili, ai linguaggi, ai concetti. Una non appartenenza che ne fa esempio, manifesto e fenomeno di ciò che la pittura è: scrittura, respiro e ritmo dell’umano colti nella loro forma più libera.

Fenomeno della natura, dunque, più che atto culturale. Dimensione biologica, fisiologica dell’umano; espressione del suo essere nel mondo, nel mondo inteso come evento della natura, come luogo di manifestazione somma del soffio divino. Della natura il *Tromboloide* preserva intatta la forza, l’intensità e direi la volontà generatrice. Quella forza vitale che Goethe intuiva magnificamente nella *metamorfosi* delle piante, del divenire, del cambiamento di stato. La forza vitale della natura non risiede in qualcosa di specifico, ma nel continuo trasmutare degli elementi, nella trasfigurazione. Asdrubali la assume, per il suo lavoro, in maniera istintiva. Non concettualizza, cioè, il tema dell’energia, non ne fa argomento di progettazione artistica. Finirebbe, altrimenti, per ricondurre inevitabilmente il discorso dell’arte entro i consueti parametri culturali. È in cerca, invece, di una forza, di una energia, di una intensità diversa. Una “forza di vita pari a quella della fame”, come si esprimeva Antonin Artaud. Nelle mani di Asdrubali l’affermazione Artaudiana stempera un pozzo la sua vocazione tragica, anche se non escluderei questa lente come una delle possibili attraverso cui leggere la sua pittura. La “fame” si traduce nella pura esistenza dell’atto vitale, che si

ricongiunge così idealmente a quella forza della natura che è tanto lieve quanto terribile. Così è del *Tromboloide*, del segno assoluto di Asdrubali, leggero come un haiku e pesante come uno schiaffo, musicale ed irruento, esplosivo, infine, come il suono di un filo d’erba. La “semplicità” che l’artista persegue caparbiamente, giocandosi tutto pur di toccarla – quella stessa “semplicità” che spingeva Menna a sottolineare il tono riduzionista del suo lavoro – mi sembra leggibile come una immersione, spontanea e non premeditata, nel cuore selvaggio della natura. È lì il *divenire* goethiano si rivela come ritmo, il cui suono “intona” la voce dell’anima. Nei *Tromboloidi* Asdrubali cerca di rendere visibile proprio il ritmo silenzioso del creato, il respiro del mondo. Un respiro astratto? un respiro figurativo? un respiro vivente, che non rappresenta – cioè non imita né concettualizza – quello della natura ma tenta di scoprirlo, nel senso letterale di togliergli maschere e rivestimenti, attraverso un segno che scava via quanto vi è di superfluo e risale all’origine, all’inizio stesso della pittura. Un’origine in cui il ritmo si fa spazio. Da questo punto di vista, l’operazione Asdrubali ricorda da vicino quella di Jackson Pollock. In entrambi i casi si crea una tessitura strettissima tra fisicità, emozione, gesto, intuizione estetica, genesi della forma, evento dell’arte. In entrambi i casi l’accidentalità della pittura non è contraddetta da un rigoroso progettualismo mentale, ma da un regime d’ordine che definirei fisiologico e che ricorda più le straordinarie architetture vegetali che le ardite e radicali costruzioni concettuali. Di fronte al lavoro di entrambi, infine, cade nel nulla l’interrogativo retorico: astratto o figurativo? Figurazione futura.

Il passaggio dal ritmo allo spazio assume nell’intera produzione di Asdrubali – ma significativamente anche solo nell’intera serie dei *Tromboloidi* – aspetti, valenze e tonalità diversi. Consideriamo alcuni riscontri concreti. Anzitutto due tra gli ultimi *Tromboloidi*. Li chiameremo in assenza di titoli che li distinguano: il “centrifugo” ed il “centripeto”. “Centrifugo” (vedi pag. n. 39-

55) è un'opera di grandi dimensioni. Il segno ne definisce la struttura complessiva come un'esplosione che si estende dal nucleo centrale bianco verso diramazioni marginali, frammentarie ed esili. La disposizione del segno fa sì che la forma sembra voler scappare da se stessa. Il gesto del braccio insegue le linee di forza dominanti, le tonalità piene; quello del polso danza irrequieto, scrive le fughe estreme, quelle che rendono acuta e stridente la scrittura. C'è un senso di esuberante generazione vitale nel "centrifugo", l'impossibilità quasi della forma di ristarsi entro i confini dati. All'opposto "centripeto" (vedi pag. n. 45-48) nasce da un segno avvolgente. È un nucleo compatto in cui il segno – nato anche qui dal braccio e dal polso – crea un vortice, una vertigine che lo fa precipitare verso l'interno. Probabilmente l'opposizione che è a monte di tutto questo discorso è quella tra una costruttività concava ed una convessa. È estremamente singolare che tornino utili, per comprendere il ritmo interno di questo lavoro, termini che sollecitano una spazialità tridimensionale. Singolare perché la ricerca di Asdrubali si è sempre, drasticamente e progettualmente, rivolta verso la superficie, eletta a schermo ideale, a "mondo" della pittura. Non che oggi l'artista receda dalla sua posizione originale ma è cambiato il ritmo del gesto, ha assunto un respiro diverso proprio attraverso il concorso di braccio e polso e così ha creato uno spazio diverso, significativamente volumetrico.

Una seconda posizione, utile per comprendere la variegata natura dei *Tromboloidi*, è quella fra due modi di essere dell'opera (non quindi singoli lavori specifici come nel caso precedente) che definirei del "solitario" (vedi pag. n. 26) e dell' "orda". Il primo è un *Tromboloide* isolato, scritto in una parete molto più grande di lui. La dialettica tra segno e spazio bianco, alla radice della pittura di Asdrubali e protagonista dei suoi quadri, assume qui una tonalità parossistica. Messo a galleggiare nel vuoto del muro magico, al *Tromboloide* è assegnato il compito arduo di creare movimento, di scuotere energeticamente tutta quella enorme mola

assopita. Inizia così una sorta di pulsazione vibrazionale che dalla solitudine del segno passa di molecola in molecola al vuoto, che diviene così il vero protagonista della pittura. Il *Tromboloide* agisce in maniera analoga al suono di campanella che interrompe periodicamente la concentrazione della meditazione e che rende udibile il silenzio. Nell'orda, (vedi pag. n.51) invece, ciò che lavora pittoricamente è lo slittamento del segno. I *Tromboloidi* montati l'uno sull'altro fino ad invadere la parete creano un ritmo fratto, sincopato, ellittico. Il segno dell'uno si infrange dentro quello dell'altro, la netta essenziale semplicità, il timbro cristallino dell'immagine viene inserito in un contesto polifonico e addirittura dodecafonico. Non si tratta cioè di un effetto ridondanza, non dell'amplificazione retorica e spettacolare delle dimensioni, quanto piuttosto di una diversa scrittura che assume i toni e il respiro tonante del grande affresco.

Attraverso questi quattro esempi, queste diverse intonazioni di una stessa lingua, abbiamo disegnato il luogo virtuale della ricerca di Asdrubali: la stanza ideale del *Tromboloide*, luogo aperto sulle stesse potenzialità dello stesso segno. Entrare dentro questa stanza ci conduce in un mondo pittorico in cui il segno non è destinato a realizzare una forma, a costruire un'immagine, non è astratto e non è figurativo. Un mondo in cui non si aggiungono immagini alle immagini, "cose" alle "cose", ma si tende semmai a fare spazio, a cancellare la presenza ingombrante degli oggetti a raggiungere il "vuoto". Un "vuoto" scritto dal segno, da un gesto di cui ci piace, in sintesi, rievocare la genesi, risalendo fino almeno ad Aggroblanda, la serie di lavori realizzati nel 1984. Immetteva, allora, Asdrubali un solo segno, compatto, essenziale e definito; ma la tela non valeva a contenerlo e così si aveva la sensazione netta che lo slancio lo avrebbe condotto fuori dal perimetro dell'opera. Era un lavoro sulla unità, sulla singolarità colta nel mentre trascorre attraverso la superficie dell'opera e la passa da parte a parte. In **Bestia (1985)**, **Aggancio (1986)** ed ancor più in **Nemico (1987)** questa essenzialità

si disarticolava, si frantumava, il segno si moltiplicava e la superficie anziché essere il luogo di una apparizione momentanea, diventava occasione di una costruzione segmentata ed analitica. Diversamente da **Eroica (1988)** ed ancori più in **Malumazac (1989)** ciò che emerge è la sintesi, la concentrazione attorno ad una unità, ad un segno-gesto che non si espande sulla superficie ma la anima stagliandosi al suo interno come un'isola di energia. Questa doppia anima, una orientata alla sintesi l'altra all'analisi, caratterizza in maniera così profonda il lavoro di

Asdrubali da farcela apparire, osservata in prospettiva, come un grande respiro in cui momenti di rilassata potenza si alternano ad altri in cui segno e superficie vengono indagati con puntigliosa analiticità. La pittura, per Asdrubali, è il risultato dello scambio dialettico tra questi due estremi. Fra istinto e ragione, tra costruzione e gesto, tra corpo e mente. Confronto ritmico, musicale, dinamico: la pittura comincia là dove io non dipingo.

L. Mango (a cura di), *Figurazione Futura*, catalogo della mostra, Manuela Allegrini Arte Contemporanea, Brescia, Marzo 1994