

Alessandro Gamba. Segnali rosa.

Le vicende della pittura moderna e contemporanea sono via via sempre più andate configurandosi come manifestazioni del colore.

Eppure, contrariamente all'idea del *far apparire* implicita nell'affermazione precedente, sembra che il termine colore abbia radici etimologiche comuni con il verbo celare, con la parola ciglio, e quindi per molti versi, che esso possa riferirsi a significati quali nascondere, occultare, coprire.

Da autentico toscano, Alessandro Gamba si è avvicinato al colore non sulla base della sensazione o della immediata emozione visiva. Per lui il colore è infatti una sorta di sostanza duttile e mobile da distendere sulla tela per dar origine a un gioco di nascondimenti e di emersioni, di tensioni e affioramenti, di imposizioni e condizionamenti.

Fin dai primissimi Anni Ottanta, egli è venuto investendo la tela delle proprie istanze lirico - evocative, operando tramite addensamenti e mazzature, stesure e modulazioni dei pigmenti a partire dal pretesto emblematico della macroscopica immagine del cuore, all'interno della quale sono via via venute enucleandosi multiformi fenomenologie segniche frutto anche di parallele esperienze nel complesso universo dell'incisione. Ma, ben presto Gamba giungerà ad eliminare ogni esterna referenzialità, ogni affabulazione o narrazione indipendente dagli accadimenti della pittura: sarà infatti l'intera superficie del quadro a diventare luogo di manifestazione di differenti energie, di multiformi e imprevedibili eventi.

La pittura, ricorrendo non solo alle molteplici risorse della propria conformazione oggettiva, ma anche alle ricchezze dei propri svolgimenti storici (dalle espressioni delle civiltà arcaiche, alle molteplici anime della moderna astrazione lirica, dalla libera spiritualità kandinskyana, alle geometrie erratiche di Licini, dalle stimolanti suggestioni immaginative del suo amico Arturo Carmassi, alle persistenti memorie informali, agli influssi della stagione della cosiddetta Pittura - Pittura), verrà così candidando la propria fondamentale funzione costitutiva a riorganizzare in *forma simbolica* l'intera esperienza umana. Tutto ciò nella piena consapevolezza del fatto che l'ampliamento e il miglioramento del linguaggio pittorico non consiste nel suo avvicinarsi alla realtà sensibile, ma piuttosto nell'allontanarsi sempre più radicalmente da essa, fino ad escludere, proprio nell'approfondire e rendere vitali i nessi più profondi, ogni diretta identità tra realtà e simbolo.

Già nella prima metà del nono decennio i multiformi andamenti segnici, per lo più tendenti al nero, verranno così acquisendo una sempre più marcata capacità di imporsi alla biancheggiante e movimentata estensione delle superfici evidenziando caratteri di volta in volta strutturali, compositivi, ritmici, variamente contrappuntati da più angusti e momentanei affioramenti cromatici.

Talvolta le tracce, le scie, i segmenti vaganti sembrano disegnare territori sconosciuti e misteriosi nei quali lasciar spaziare l'immaginazione e i ricordi, in altri casi, talune svolte, o improvvise piegature paiono trasformare le terminazioni segniche in uncini, rostri, punte acuminate e penetranti che rendono tesa l'atmosfera alludendo forse a una sorta di pittorico teatro della crudeltà caratterizzato da un lirismo convulso volto a immergere il fruitore in un'esperienza quasi magico - cerimoniale.

Ben presto si assisterà però a un processo di decantazione sia delle componenti segniche che, divenute più sintetiche e armoniose, andranno prevalentemente sviluppandosi lungo andamenti curvilinei, sia di quelle cromatiche: l'intero campo del quadro andrà infatti coprendosi di un unico colore, rosso, verde olivastro, grigio.

Nuovi equilibri verranno così innestandosi, sostenuti da sempre più funamboliche avventure dei segni che si incrociano, danzano, disegnano inediti passaggi, in una continua tensione fra ironia e sensualità, necessaria ad affrontare una sempre più sottile analisi dei sentimenti, delle aspettative, delle capacità progettuali insite nelle infinite possibilità della psiche umana,

Intanto anche il fondo va modificandosi in una accentuata tramatura generata dalle rarefazioni dovute alla pressione del pennello sul corpo fluido del colore che viene così evidenziando una interiore, opaca luminosità, E' con questa scabrosa epidermide pulsante che le linee danno vita a un mutevole dialogo. Talvolta, come ad esempio in *Omaggio a Giotto* del 1987, la conformazione dei segni sembra assumere aspetti addirittura prospettici, anche se ogni distacco, ogni possibile fuga, pare come impedita dalla energia attrattiva della superficie: una problematica, questa, ulteriormente approfondita nelle *Forche*, incombenti strumenti di condanna o di umiliazione - alcuni popoli amavano infatti farvi sfilare sotto i nemici vinti - che nei quadri dell'artista

toscano si trasformano in qualcosa di ancor più sottilmente terribile e insieme ironico. Anche tale *passaggio*, sembra qui diventare impossibile, essendo la struttura come schiacciata e appiattita sulla superficie. Più in generale, ogni ideale virtualità prospettico - spaziale viene ritenuta quasi presuntuosa, mentre al contrario sembrano acquistare valore i fenomeni fisici della consistenza o rarefazione del colore, delle trasparenze, delle velature.

Rispetto alla materialità del supporto e dei pigmenti e alla stessa pratica del dipingere, ogni ulteriorità non risulta negata, bensì come contenuta, limitata, quasi intrinsecamente a significare le difficoltà e i condizionamenti del vivere.

Lo stesso segno, non più esclusivamente delineato col nero, ma cromaticamente variato e arricchito di barbagli di luce, verrà ora attenuando la propria alterità e trascendenza rispetto alla superficie, insinuandosi in essa con minor tracotanza e anzi attuando una sorta di instabilità tra i vari elementi.

Si ingenera così una insolita spazialità, inclusiva e implicita che troverà ulteriore specificazione nel sovrapporsi a *vista* di due differenti strati di colore, quello sottostante dato a *corpo*, in maniera compatta e omogenea, più tenue e mosso quello superiore, quasi a creare una specie di impercettibile intercapedine all'interno della quale radicare il flusso, la sottile emergenza delle strutture segniche.

Inoltre, spesso, lo strato di base va arricchendosi di una nuova componente, la luce, con la funzione non di manifestare una energia escatologica o una trascendente grazia salvifica, bensì di ribadire una possibilità di trasparenza, di intellegibilità, quasi di una osmosi tra pensiero e concreta prassi del dipingere. Ma un ulteriore, fondamentale cambiamento va ormai annunciandosi.

Se finora il quadro era sempre andato configurandosi come un frammento, una parte di uno spazio più vasto al quale la struttura marcatamente aperta dei segni che venivano estendendo le proprie virtuali proiezioni oltre i suoi confini (Gamba ha addirittura tentato di far concretamente proseguire tali direzionalità innestando e facendo fuoriuscire dei ferri oltre i bordi del telaio) sembrava rimandare, adesso pare imporsi la volontà che tutto si giochi all'interno dell'opera.

Ecco allora che solitario protagonista delle tele più recenti diventa il triangolo: una forma pungente che sembra slanciare le sue forze al di fuori di sé, eppure le contiene, nella sua chiusura, creando così una accentuata dialettica di spinte e contropunte, di immobilità e movimento, di coinvolgimento e di esclusione rispetto al fondo.

La dislocazione stessa del triangolo può creare squilibri, scompensi, sbilanciamenti all'interno del quadro, ma più spesso esso occupa una posizione pressoché centrale, qualificandosi non tanto quale entità geometrica, quanto piuttosto *Come un segnale*, come recita il bel titolo di un'opera del 2001. Un segnale ricco di una molteplicità di significati, comuni, quotidiani, oppure rari e ricercati, frutto di una cultura raffinata e talora persino iniziatica.

Esso, anche prescindendo dai riferimenti alla trascendenza divina, può infatti apparire come simbolo immediato di pericolo, ma può altresì qualificarsi come riflesso di una disposizione interiore, può alludere allo scorrere di passato presente e avvenire, diventare sinonimo di nascita, maturità o morte, nell'universo alchemico può essere il simbolo del fuoco, ma anche del cuore. In quest'ultimo caso, in forma e a un livello di simbolizzazione diverso, tornerebbe un *segno*, come si è visto, già attivo nell'arte di Gamba.

In ogni caso, proprio l'estrema concisione alla quale l'autore è pervenuto in questi dipinti - depurati da ogni eccesso di informazione che spesso, nel nostro pletorico mondo, impedisce od ostacola il nostro rapporto con l'opera - attiva il nostro bisogno di interpretazione a contatto con un'immagine sovente impalpabile, ma tutt'altro che effimera, nel suo legame sempre più stretto con la superficie che, al di là dell'apparente uniformità nutre in sé e fa affiorare tutte le possibili incertezze e asperità del nostro esserci.

La pittura si propone così quale specchio della nostra esistenza, intesa quale inscindibile unione di pensiero e di prassi, di contemplazione e di azione, quale essenziale capacità di far convivere proposta e accettazione. Forse il rosa che pervade queste raccolte e meditative *icone* può allora assurgere a simbolo di rinnovata iniziazione ai misteri del vivere, offrirsi come coinvolgente augurio di rigenerazione in quest'epoca così disperata e forse sull'orlo della catastrofe.