

## **Alludere, apparire, rappresentare.**

*Giovanni Maria Accame*

La pittura di Alessandro Gamba, già dai primi anni ottanta, si fonda su un orientamento allusivo. Alludere nel senso di sfiorare una realtà costituendone un'altra che, appunto, contiene degli accenni variamente interpretabili. Tracce, indicazioni, che possono avere rimandi più o meno marcati ma, sopra tutto, che l'osservatore può tenere in maggiore o minore considerazione, collegare o non collegare. In altre parole, le figure che sempre compaiono in questa pittura, sono autonome e appartengono agli accadimenti di superficie ma, in assoluta sincronia, contengono possibili evocazioni di presenze in ambiti differenti dal solo spazio pittorico.

Le opere di Gamba rientrano perfettamente nei diversi problemi della rappresentazione che ho affrontato anni fa in un volume intitolato *Figure astratte*<sup>1</sup>. Le sue figure, tutte comprese in un continuo scambio delle parti tra segno e disegno, si trovano sempre sulla soglia tra interno e esterno della pittura, tra il conoscere e il riconoscere. Clyfford Still, con una riflessione vicina a queste argomentazioni, era giunto alla conclusione di non dare titoli ai suoi quadri perché, diceva: "...confonderebbero lo spettatore e delimiterebbero le sensazioni e le implicazioni latenti nell'opera"<sup>2</sup>.

Proprio da un esame sull'uso che Gamba fa dei titoli e sul loro rapporto con le opere, è possibile trovare un'ulteriore conferma a questo sistema allusivo fluttuante. I titoli, infatti, muovendosi in una direzione del tutto differente da quella di Still, sono prevalentemente di tre generi: rafforzativi dell'allusione, descrittivi con suggestioni liriche, oppure neutri, con una frequenza secondo quest'ordine. La titolazione riflette,

in questo caso, la posizione dell'artista non solo verso le singole opere, ma verso la più complessa relazione che intrattiene con la pittura, la sua pratica e la sua concezione. Relazione che si riassume in tutta evidenza nella dimensione allusiva. Una scelta assolutamente non razionalizzata, ma delineata con la coerenza di un sentire che ha sempre seguito la propria inclinazione. Fuori da ogni sentimentalismo, Gamba considera le emozioni una parte importante del suo lavoro. Sentimento e ragione, lo dicono anche le più recenti indagini scientifiche, sono tenute separate artificialmente e su questo artificio si sono costruite teorie assai lontane dai processi costitutivi del pensiero.

Il fatto che questo artista, diplomatosi in pittura all'Accademia di Firenze, sia stato mio allievo per Storia dell'arte contemporanea quando, molti anni fa, insegnavo in quell'Accademia, prima del mio definitivo trasferimento a Brera, e che sia intercorso tra noi un rapporto ininterrotto di amicizia e di stima reciproca, mi accorda un unico vantaggio su tutti gli altri critici, la più lunga e continuativa conoscenza del lavoro e della persona. Questa posizione, nel mio caso, non implica nessun atteggiamento accondiscendente, emotivamente velato, anzi, come per diversi altri artisti che seguo da molti anni, posso applicare la mia strumentazione di lettura con maggiore ampiezza e discernimento.

Trovandomi a scrivere più estesamente di Gamba a intervalli di più o meno una decina d'anni ed essendo questa la terza volta, mi sono proposto di procedere senza rileggere quanto già scritto in precedenza, avendo sotto gli occhi solo le riproduzioni dei dipinti che saranno inclusi in questa sua considerevole pubblicazione. E' del tutto casuale, ma anche indicativo, che la prima opera che qui è riprodotta, sia intitolata *Cellule*. Una tela del 1981 che sintetizza due aspetti interdipendenti che ci interessano: l'indicazione allusiva e il richiamo all'originario. Come dire, le figure che compaiono su

queste tele suggeriscono dei fatti, ma esse stesse sono un fatto concreto. In *Cellule* è tutto più esplicito, il racconto, si potrebbe dire, è narrato e non solo accennato.

E' dal 1983/84 che i tratti principali di questa pittura rivelano il proprio impianto su cui sarà elaborato ogni successivo sviluppo fino a oggi. Se *Bersaglio*, del 1983, riporta ancora una chiara citazione, non solo nel titolo, da Kenneth Noland, artista che doveva aver incuriosito Gamba per la sua astrazione fortemente segnaletica, *Segno minaccioso*, dello stesso anno, è forse il prototipo di quelle figure allusive sulle quali ho richiamato l'attenzione. Una serie di aste appuntite si protendono in uno spazio, come sempre accade su queste tele, dove il colore si distende e si addensa, creando una sensazione di movimento e corporeità che si è variamente manifestata nel corso degli anni. Come appare evidente, il segno diviene minaccioso in quanto suggerisce strumenti e azioni che appartengono a una nostra esperienza indipendente dall'opera. Più inseguiamo questa traccia e più percorriamo la via narrativa della figura, se lasciamo l'allusione in una specie di rumore di fondo, leggiamo appieno la lingua della pittura e avvertiamo l'innesto tra il senso bisbigliato e il divenire del quadro.

Alessandro Gamba ha proceduto per venticinque anni sostanzialmente su questa doppia linea indissolubilmente intrecciata e di reciproca e proficua alimentazione. *Anima gialla* o *Appesi* del 1984, *Arco nero* o *Giallo* del 1985, solo per fare qualche esempio, ci presentano un andamento con segni spezzati, spesso in abbinamento ad altre concentrazioni segniche più raccolte e stratificate; è tra l'85 e l'86 che avviene un rafforzamento dell'unità e dell'ampiezza del segno, presenza dominante di innovazione e di memoria. *Imperfetto* e *Danza* del 1986, come *Schizofrenico* e *Pronto a colpire* del 1987, confermano questo passaggio a grandi segni che organizzano la superficie e rendono inquieta l'immagine complessiva. Il solido

controllo esercitato dalla figura che si svolge sulla tela è ulteriormente attestato dalle mutate condizioni di superficie. Il colore pastoso di qualche tempo addietro è stato infatti sostituito da una tramatura vistosamente intrecciata e ritmata, un richiamo forte e non soltanto visivo, a quello spazio che in psicologia della percezione si definirebbe un campo di forze. La tela è quel campo, colori e pennello sono gli strumenti materiali; a questa realtà delle cose richiama il trattamento di superficie che, in effetti, permette alla figura disegnata di sollevarsi nell'allusione e trattenersi nella pittura.

Nei primi anni novanta si verifica un'ulteriore evoluzione sia nell'esecuzione del piano, sia nel delinarsi della forma. Questa, in precedenza quasi esclusivamente costituita da linee curve, si apre all'andamento rettilineo che, immediatamente, favorisce un'ideazione più costruttiva, non progettuale, ma legata a un fare dall'emotività più riflessiva. Un periodo particolarmente felice questo degli anni novanta, dove le passate contrapposizioni e le sottolineature delle varie forze in campo, trovano un equilibrio che si concentra nell'essenzialità delle figure disegnate. Queste, lasciato o in ogni modo alquanto diminuito lo slancio impulsivo che avevano in precedenza, attenuano di riflesso il riferimento gestuale e quindi la fisicità dell'azione. Emerge al contrario un carattere più mentale che, come ho già accennato, non riguarda la cultura del progetto, ma la riflessione sui contenuti visibili e invisibili della rappresentazione. Jaques Derrida ha detto, con grande finezza, *“La lingua, non appena parla, promette”*<sup>3</sup> qui potremmo affermare che la figura, non appena si delinea, suggerisce. Anche in questo caso però, con la sottrazione della traccia fisica, e la sua sostituzione con una figura più costruita, si modifica il rapporto allusivo.

*Complicato, Spiritoso, Lo spazio sospeso, 15 Agosto*, tele dipinte tra il 1992 e il '96 e qui riprodotte, rispecchiano

perfettamente le atmosfere più immateriali che appaiono in questi lavori. La minore corporeità non significa pura astrazione e trascendenza, infatti, *Aquilone*, *Mancante al centro*, *Sbilenco*, lavori paralleli a quelli prima citati, hanno riferimenti concreti, ma pur sempre privi di implicazioni operative. Negli anni novanta sembra che in Gamba si verifichi una particolare attenzione sul divenire delle figure, sulla loro apparenza, non nel senso di una superficiale rappresentazione, ma nella ricerca dello specifico meccanismo con cui un'immagine ci appare. E dunque avere una migliore esperienza e conoscenza di ciò che vediamo, che prima di essere un'apparizione è una possibilità. Probabilmente per questo sono preferite le tonalità luminose e in ogni modo la piena leggibilità della superficie, per un desiderio di trasparenza, di chiarezza, di accessibilità diretta alla figura per superarla in quanto tale e saperla vedere in quella condizione autentica, ma non facilmente rintracciabile, in cui il dentro e il fuori si ricompongono.

In questi anni ultimi non sono intervenute sostanziali modifiche, ma alcune variazioni non prive di significato. In particolare si è rafforzata la predilezione per figure dall'allusione diretta o autodescrittiva. La semplicità delle rappresentazioni ci induce a considerare la loro intenzionalità, intendo dire che prevale l'interesse sul perché della figura piuttosto che sulla cosa raffigurata. Questo ci ricorda come tanto le parole che le immagini non siano le cose stesse a loro corrispondenti, ma elementi comunicazionali elaborati concettualmente.

La rinnovata accentuazione della pittura come presenza di materia e colore è invece messa in atto dalla stesura sulla tela, una monocromia volutamente imperfetta che lievemente interferisce col disegno, come per affermare nuovamente quell'intimità che intercorre tra il dentro e il fuori. Uno spazio fisico e mentale entro il quale, da sempre, Alessandro Gamba trova motivi per la sua esperienza. Un'esperienza più complessa

di quanto non sembri, proprio perché nel suo procedimento allusivo si dispiega tutta la possibilità della pittura di non riferirsi a ciò che rappresenta e, invece, di esprimere quanto non appare.

#### Note

---

<sup>1</sup> G. M. Accame, *Figure astratte. Esperienze internazionali della pittura aniconica*", Edizioni Campisano, Roma, 2001.

<sup>2</sup> *Clyfford Still*, a cura di T. Kellein, catalogo Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, 1992.

<sup>3</sup> J. Derrida, *Dello spirito*, Feltrinelli, 1989.