

Alessandro Gamba, silenzio e indeterminazione

di Giovanni Maria Accame

Dopo dodici anni e avendone sempre seguito il lavoro, ritorno a scrivere sulle opere di Alessandro Gamba in questa pubblicazione monografica che concerne gli ultimi sette anni di produzione. C'è un concetto di allora, divenuto poi il titolo della presentazione, che desidero riprendere, perché mi sembra esprimere tutt'ora uno dei caratteri principali di questo artista e della sua maniera di intendere e fare arte. "Libertà senza smarrimento" scrivevo, per indicare l'indipendenza da mode e modi allora dominanti, ma anche per quella disinvoltura e immediatezza della pittura nell'aderire al piano, nell'apparire appunto libera ma non smarrita. La mancanza di smarrimento era data da quella logica e consequenzialità di interventi che facevano intuire l'esistenza non di un progetto, ma di una idea coerente.

Della progettualità, sulla quale per Gamba sarebbe eccessivo volerne parlare in riferimento agli anni ottanta, potrebbe invece essere evocata per gli anni novanta. Si dovrà però spogliare questa parola da tutte le sue componenti sia storico-culturali che tecniche. Si potrà viceversa accogliere il suggerimento datoci da questi lavori per riscoprire un concetto di progettualità primaria, vicina cioè a un atteggiamento dove l'aspetto costruttivo è parte fondamentale di un essere nel mondo. Un esserci che, in quanto tale, necessita di affidarsi non solo a impulsi estemporanei, ma a una presenza più delineata anche se non conclusiva. Anzi è proprio la capacità di rigenerarsi e moltiplicarsi delle lievi strutture che compaiono in questa pittura a costituirne un tratto specifico.

L'iniziale andamento segnico, nel corso degli anni ottanta è andato sempre più acquisendo un carattere di tracciato essenziale, di linea distinta e, per più aspetti, distante dal sommovimento pittorico in atto sulla superficie della tela. Sommovimento che, a quell'epoca, aveva rafforzato la propria presenza fino a divenire un tessuto scandito da risolti tratti di pennello. Proprio questa diversità di presenza, tra linea e tramatura, sospingeva la prima a una maggiore indipendenza e determinazione. La liricità iniziale, sebbene ancora limpida e ricca di slancio, iniziava ad assumere un andamento di maggiore

costruttività spaziale. Una direzione, questa, che sarebbe divenuta dominante nell'ulteriore sviluppo della sua esperienza.

Le nuove figure che sono venute a delinearsi hanno accentuato l'aspetto costruttivo con l'abbandono della continuità di traiettoria e con il conseguimento di una struttura composta da congiunzioni, raccordi, diramazioni, ecc. La diversa configurazione si è fatta però, al tempo stesso, più esile, il segno più sottile e non esclusivamente tracciato col nero, ma cromaticamente variato. Questa maggiore delicatezza di fattura che, in qualche modo, suggerisce una certa fragilità, viene a bilanciare l'aspetto progettuale che, appunto, risulta affidato a uno sviluppo tenue, inizialmente quasi incerto. Alla diversa realizzazione della figura corrisponde un mutamento della pittura, che non si manifesta più con un vistoso intreccio segnico, ma con un movimento in espansione morbido e indeterminato.

C'è una tela del 1991, *Aperto*, a mio parere una delle opere più significative di quegli anni, che può farci comprendere molto bene l'avvio del nuovo percorso ancora oggi in evoluzione. Per prima cosa, come indica anche il titolo, si afferma l'idea di una estensione ampia, libera da confini che non siano quelli puramente fisici della tela. A questa sensazione di apertura e di ideale continuità oltre i limiti del visibile, contribuiscono le due componenti determinanti di questi lavori: la figura che vi compare e la pittura che si distende sulla superficie. La figura è strutturalmente molto semplice, ma non ha caratteri minimali, la sua semplicità è infatti densa di stimoli percettivi. Il segno è tracciato abbinando in maniera disomogenea il rosso e il nero, così da rendere instabile l'intera configurazione. Le due linee verticali raggiungono l'estremo bordo della tela in quattro punti di ipotetica uscita e la sola linea centrale, ricurva, collega orizzontalmente le due verticali. La figura, dalla consistenza sensibile e aerea, si pone dichiaratamente come indicazione spaziale. Il suo disegno costruttivo richiede l'ampiezza di una dimensione senza vincoli, ma proprio a questo punto si deve fare attenzione a non considerare come puro spazio l'area entro cui si sviluppa la figura. Le modalità spaziali di questa, non possono impedire alla pittura circostante d'essere pittura sensibile, che si segnala quale realtà concreta, non di spazio ideale, ma di luogo fisico.

La compresenza di un elemento dalle caratteristiche costruttive e aeree, con

una estensione pittorica così legata alla superficie, alla bidimensionalità e alla sua consistenza tangibile, sono d'altra parte i caratteri permanenti di questo lavoro e ne costituiscono l'essenza dinamica, sia percettiva che concettuale. Su queste basi sono impostate le tele dei successivi anni. La struttura può assumere cadenze più articolate, come si verifica ad esempio in *Complicato*, un olio del 1992, o concentrarsi su pochi elementi raccordati, come in *Attesa*, una grande tela quadrata del '94, che ha forti analogie con *Aperto*, l'opera di qualche anno prima su cui mi sono in precedenza soffermato.

Si possono notare in questo periodo due aspetti che tendono maggiormente ad affermarsi: il prevalere di colori luminosi, un'ulteriore attenuarsi della traccia segnica in favore di una stesura mossa, ma trasparente e una differenziazione cromatica tra le componenti della struttura. Potrebbero sembrare piccoli cambiamenti solo se, erroneamente, volessimo attribuire a questa pittura un ruolo rappresentativo, ma poiché, come ci ricorda anche Wittgenstein, le immagini non sono la copia di un fatto, ma esse stesse un fatto, ecco allora che la minima mutazione comporta l'accadere di un differente fatto. Ed è nella logica di questa pittura essere direttamente un fatto e non la sua rappresentazione. Struttura e pittura accadono, non alludono, non simboleggiano, sono. L'esserci non richiede poi obbligatoriamente una affermazione gridata, una configurazione aspra ma, come nel caso di Gamba, testimonia una realtà fatta di misura, di leggerezza, di una poesia che, dietro l'equilibrio delle soluzioni, lascia intendere la precarietà degli equilibri, la fragilità di tutto ciò che siamo o, forse, crediamo di essere.

Verso l'alto del 1995, o *Emerge al centro* del 1996, sono due opere, tra le altre, che riflettono gli ultimi svolgimenti. Le figure, in particolare, sembrano esprimere una contrazione enigmatica. L'articolazione non è più armonicamente equilibrata, anche nella sua strutturazione irregolare. Le due linee ascendenti di *Verso l'alto*, si interrompono bruscamente con uno sbarramento obliquo che le congiunge. Rimane un inquietante senso di sospensione. La figura, che non possiamo non interpretare come incompleta, proietta davanti a se l'idea di una mancanza. Si afferma così l'abisso che sempre ci precede e sempre ci separa da ciò che è altro da noi.

Anche *Emerge al centro*, dove la pittura ha abbassato ulteriormente la visi-

bilità del proprio movimento sulla tela, ci presenta una figura che si segnala per una assenza. Alla continuità, da bordo a bordo, di una linea verticale gialla, si affianca, con un parziale andamento parallelo, un'altra linea gialla, presente solo nella parte superiore della tela. Il taglio scuro al centro non interrompe la linea di sinistra, ma segna invece il termine dell'altra. Nuovamente affiora la percezione di un vuoto che non coincide col nulla, ma con una mancanza percepibile. Una mancanza inoltre che trasferisce l'attenzione alla superficie e alla sua pittura diafana, dove il giallo e il grigio si sovrappongono, fondendosi in una luminosità che non rischiarà, ma produce silenzio e indeterminatezza.

È proprio questa condizione di luogo, dove ciò che accade è testimone di quanto non accade, a distinguere le opere più recenti. L'originaria dialettica tra la spazialità della figura e la concretezza della superficie, si è andata traducendo nella compresenza di una dimensione ideale e una dimensione reale. La struttura, più che muoversi nello spazio, ci appare ora come la traccia di un'idea, una idea che non può calarsi compiutamente nella realtà della pittura. Ecco allora le interruzioni, le parti mancanti, un ripetersi di assenze che accentuano la profondità di questa interna distanza. È nell'invalidabile rapporto tra il pensiero e il suo manifestarsi concreto che questa pittura riafferma la sua difficile scelta di non rappresentare, ma di esistere.

30 novembre 1997