

“Gamba riconduce a poesia la materialità del reale”

di Dino Carlesi

Alessandro naviga, sorvola colline e crepacci, si offre al vento ma cerca di guidarlo, sembra subire il caso ma lo illumina nell'istante in cui guarda la vita per capirla, anche con ironia.

Ci sono le premesse per poter comunicare messaggi da parte sua. I vecchi contenuti non esistono più, conta la “resa di bellezza” sulla tela o sulla pagina, come piaceva a Quasimodo, realizzata sempre con simboli inediti e significanti.

I fenomeni espressivi si presentano come comunicazione e la comunicazione visiva ha sempre avuto stretti rapporti con la Realtà, vista come una specie di metafisica che imponeva l'imitazione come atto sacrificale. Quanta fatica millenaria per cancellare la verità oggettiva delle cose, soggettarle, decomporle e ricomporle, riempirle di fantasia o tragicità. E se l'astrattismo (di sempre) doveva rifiutare il riferimento ad elementi naturalistici quali forme potevano essere desunte da un mondo che non suscitava più stupori e meraviglie? Aveva ragione Argan: l'arte non doveva più fornire una interpretazione della realtà, ma designare una condizione della coscienza, fuori da espressioni già costituite riferentesi a condizioni visive negate al realismo tradizionale. Finiva un mondo e ne nasceva un altro, una nuova realtà invisibile e pur esistente, forse una premessa in attesa del mutamento dell'uomo, come gli “ermetici” che negli anni trenta si rifugiarono sulle colline della parola per non suonare il piffero alla retorica della Storia.

Il merito di Kandisky non fu una “semplificazione progressiva dell'immagine naturalistica” ma una progressiva astrazione da essa. Infatti tutte le avanguardie del '900 si richiamavano al principio che l'arte doveva escludere qualsiasi richiamo alla realtà naturale, al punto di mutare i termini e definire “concreta” e “assoluta” (Mondrian, Venturi, ecc.) proprio quell'arte che appariva come “non figurativa”. Tuttavia parve un'illusione estrema poter definire arte una pura forma, cioè una forma di puro pensiero, fatta solo di linee e colori, senza tuttavia negare del tutto la validità di forme espressive tradizionali (le opere “non figurali” - scriveva il Ragghianti - non sono le sole possibili rappresentative della vita e dell'anima moderna).

Ma il critico deve andare oltre e deve accorgersi quanto l'arte contemporanea tenda a realizzarsi come un linguaggio che si fa comunicazione e messaggio secondo codici e stili che ciascun artista predilige in rapporto a sistemi che riflettono personali situazioni socio-culturali e anche, più sottilmente, individuali e artistiche filosofiche. Il discorso ci conduce al valore dei singoli saperi stimolanti visti come summe di convincimenti diffusi nei vari punti del pianeta, e anche - in questo caso - partecipanti alla ricerca del

sistema linguistico che si nutre di significanti e significati. Siamo al "linguaggio umano" di Bartes, al sistema delle regole che ci consentono di tentare giudizi critici per fortuna mai esclusivi e definitivi. Solo in questo contesto credo sia possibile un'analisi dell'opera pittorica di Alessandro Gamba, anche quella di trent'anni fa quando, prima ancora del "personaggio cuore", i desideri riuniti nelle sacche a grappolo pendevano dal gioco delle funi quale scotto pagato all'urgenza delle ultime remore contenutistiche e anche quale omaggio ad una pittura-pittura che in quegli anni tentava col pennello la sua resistenza nei confronti del primo astrattismo storico. Il cuore era un omaggio romantico che si realizzava non nell'esaurito contenuto ma nello spazio visto come potenziale possibilità verso un'altra forma di poesia che abbandonasse il pluralismo cromatico. Iniziava a cambiare la rappresentazione, tra l'80 e il '90, con l'insistenza su un gesto grafico capace di andare oltre l'ultimo residuo del "racconto" e ingaggiare lo scontro con una superficie che si nutriva di bersagli macchie e lune - con lievi passaggi ancora chiassosi e provvisori - quasi il pensiero si concentrasse in un'ultima urgenza di abbandono: la monocromia era "pronta a scattare" col rosso dell'84 in attesa di liberarsi degli ultimi chiaroscuri ("punto d'incontro", 1984; "Arco nero", 1985) per raggiungere la splendida pulizia di "Lirico verde" (1985). Il colore unico e solo coincideva con l'unica direzione fondamentale del pensiero, ormai aperta al proprio "pensarsi" come idea hegeliana in divenire, in attesa che Heidegger sopraggiungesse a farci intendere l'irresistibilità dell'"esserci" per giustificare la nostra presenza e la nostra storia.

Nell'ombra della mente - perché la mente è costretta a vivere anche tra le sue ombre - la memoria dei maestri affiorava come affiorano le orme di una vita già vissuta o il gioco di Klee o l'incisione segnica di Licini, quasi si pronunciasse l'arrivo della nuova poesia o almeno l'ipotesi di una "Danza" (1986) o di un "Appuntamento" (1990) che portassero chiarezza mentale su una superficie fermentante con sopraggiunti tratteggi quasi divisionistici ("Omaggio a Giotto", 1987) ma subito dimenticati in onore del valore dello spazio che richiedeva di tornare a farsi sempre più respiro e attesa, ma anche incubo e disperazione cosmica (motivo su cui non ho trovato la giusta documentazione critica). Eppure già si preannunziava il ruolo delle linee di Gamba sorrette tutte dalla propria leggerezza ma anche dalle proprie perplessità, l'angelo e le aperture ad ali ("Forca", 1986; "Equilibrista", 1985), parti della ricerca in atto intorno ai modi perché la reincarnazione del cuore avvenisse nel modo estetico più consono (anche questo motivo latitante nei testi critici) e creare una sotterranea linea di continuità con le origini del lavoro dell'artista. Era chiaro che il colore dovesse partecipare alle variazioni segniche in nome di uno stesso nucleo di partenze emotive, imponendosi l'invenzione secondo emozioni e idee travalicanti l'urgenza di un racconto elusivo e ormai secondario, anzi ponendosi su una linea di confine con un neo-astrattismo comune che pareva smarrire nella facilità esecutiva ogni valore di verità: la vita doveva ritornare a bruciarsi al di sotto della superficie, ora fermentando per brulichii sotterranei ("Senza titolo", 1991; "Spiritoso", 1993) e ora

illimpidendosi nel piano sottile ("Emerge al centro", 1996; "Incontro", 1998), aggiungendo al ritmo coloristico la musica dei contrappunti lineari: diciamolo che tutta l'opera vive del fermento che è razionale e immaginario insieme, quasi un reciproco scambio di modi di appartenenza all'esistenza, chiusa per l'autore nella scoperta definitiva ma aperta per noi alle esistenze apparentemente effimere ma, in fondo, sostanziale e doloroso. Una superficie immobile per durata o nascosta dinamicità può offrirci un intreccio che turba e illumina una linea che si biforca in rosa come un augurio di felicità o una tradita speranza: ma tutto ciò sa respirare la storia del mondo, riesce a contenere le cadute sentimentali, sfiora gli uomini che gli passano accanto, dà una forma pratica ad una forma mentale, in modo che un significato ci raggiunga per dire sì o no alla vita: mi pare che l'omologazione di questo linguaggio tessuto centimetro per centimetro, col contributo di una materia opaca che solo il pensiero illumina e ce ne consente il possesso, meriti un riconoscimento non solo riguardo al talento e alla moralità stilistica, ma anche un omaggio esistenziale all'uomo quale interprete di un comune e angosciante bilancio intorno alla "conoscenza". Il destino è del pittore, ed è anche mio e di tutti, ed è in quell'ambito di casualità che l'atto creativo assurge a significati esistenziali di dimensione enorme se rapportati al destino degli uomini. E vero che oggi la disattenzione intellettuale coinvolge e dirige l'uomo verso la sua dispersione totale entro schemi di comodo e banalità visionarie, e appare quasi impossibile instaurare rapporti tra intuizioni coloristiche e grafiche e atteggiamenti di vita, come se il disincanto totale giustificasse l'ignavia del vivere e l'impotenza del ricercare: ma allora si perverrebbe a non giustificare più nulla nell'ambito della comunicazione umana, nemmeno quella visione oggettiva del reale che motivò millenni di creazioni artistiche, e non avrebbe senso nemmeno il nostro modo di leggere il mondo attraverso gli occhi della cultura. Ritornando alle opere di Gamba è opportuno aiutare a ricondurre gli uomini alla conoscenza degli approfondimenti, dei dinieghi o dei consensi alle possibilità creative, quasi per stare al gioco dell'utilità fondamentale delle categorie necessarie: e allora pensiamo illusoriamente che la struttura di uno spazio modificato possa avere influenza sulla trasformazione del mondo e l'energia mutuata da un colore possa incidere sull'energia vitale degli esseri umani. So quanto sia lusingante una profezia di questo tipo ma so che la bellezza - sempre nuova e indecifrabile - può pur farsi momento di gaudio e anche geometria limpida e profetica di un avvenire solenne che può ritornare a valorizzare in segreto le arterie di un cuore che l'uomo elevò letterariamente, e forse a sua insaputa, a simbolo di *amore*. La vita vive dei suoi eventi - miseri e grandiosi - sul filo relativo del suo *essere*: una linea curva può contenere tutti i gesti di una mano che può condurre a mutare verità e scelte, un angolo può celare un secco rifiuto alla mondanità più volgare, un grumo di colore nascondere un insidia in agguato per sconvolgere l'esistenza. L'assolutezza non fa parte del mondo degli uomini e i miracoli rientrano nella mitologia dell'inquietudine da superare ogni volta, ma crediamo nella partecipazione del lettore che si pone davanti alla tela per poter giungere alla



compiutezza dell'opera: proseguendo nella lettura del lavoro di Gamba mi trovo coinvolto nella instabilità di un colore che mi conduce dal giallo al rosso, dal verde al blu, con passaggi che mi sfiorano la mente e con punti che mi spostano di continuo la centralità del dipinto. Ora vago sul filo di un rosa in cerca di un antico ricordo, indimenticabile, e ora la direzione verso l'alto tenterebbe di farmi mutare l'atteggiamento verso una non laica soluzione di vita, ora un segno nero annulla per un attimo un filo di luce ed ora la razionale infelicità di una linea mi riconduce ad un antico taglio di Fontana. Gamba ci ricorda in ogni istante quanto la condizione umana abbia bisogno di veli e di pudore per dimenticare lo



III

interno, può divaricarsi nel rosa simile ad un'idea compiuta ("Nel rosa", 2002); un triangolo può tentare blu una sua spettacolare riduzione di spazio ("Come un segnale", 2002); le corde di un'arpa possono tentare il recupero delle antiche forme ("Trappola delicata", 2001); un grigio sommovimento introduce per caso un pensiero nero ("Piccolo incontro", 2001) e ancora due linee nere imprigionano un tentativo di esemplare chiarezza ("Feritoia", 2001): questa la simbologia recuperata e ridonata con acuta razionalità a noi e ad una parte della Storia di oggi, minuscola come impeto e dramma e grandiosa non dissimile dalle civiltà delle orde nomadi o delle glaciazioni del paleolitico, dalle prime forme di vita, dalle palafitte alle case del Palladio, dalle sfingi alla severità delle sopraelevate di Le Corbusier: il tutto recuperato e suggerito dall'afflato poetico del mondo di Alessandro Gamba che nel piccolo gesto di pochi centimetri

sgomento costante del nostro consumarci, anche attraverso il nostro discostamento e abbandono dalla oggettività tradizionale che pure per molti era consolante (Picasso, De Chirico, Klimt): ora i cicli segnano pause tra una condizione e l'altra, tra un'attesa e l'altra, in nome di una continuità che muove sempre dal medesimo punto di candore e di stupefatta attesa non di un qualsiasi evento ma di un evento cercato e motivato: siamo al di là di ogni peccato originale, di ogni abbaglio o delusione, al punto da poter coralizzare un palpito del vecchio cuore ormai risolto in simboli coloristici o in un lampeggiare di linee brevi e taglienti. Le "apparenze" sono ancora lì ad angosciare l'uomo con le facili seduzioni dei richiami assordanti e vischiosi che giungono dal mondo visibile e che nascondono il vuoto, costringendo l'artista a lanciare segnali per tutti coloro che alla già dura esperienza personale uniscono lo sgomento per la vita degli altri (l'arte in questo senso si fa testimonianza di cosmogonie umanizzate che toccano tutti e in ogni luogo): il gesto liberante di Gamba può smarrirsi nel suo grigio come noi nel vuoto del tempo ("Segni nel grigio", 2001): il suo filo bianco, con qualche alterco al suo



V



VI

o nel pacato colore di un piano collocato nella storia del suo *io* può richiamarci alla sacralità di un percorso che si alimenta del proprio esistere in innocenza, fuori da cadute retoriche e ripensamenti emotivi. Rothko è lì a sorvegliare che l'asciuttezza di Licini non sia tradita, in modo che ogni traccia mantenga intatta la sua assolutezza di pittura astratta e lirica insieme. E a noi è consentita finalmente la scoperta delle cose ingoiate dalla superficie e ricondotte a entità invisibili (e pur visibili), "cose" che la mente conserva e la pittura ripropone su un nuovo piano di misteriosità che consente di immaginarle e visivamente di goderle (forse in questo senso qualcuno sostiene che la pittura di Gamba "non sia astratta": e ciò avvalorare l'ipotesi che ogni pittura, antica e nuova posseda la sua dote di astrazione) e che fanno di questo artista un "astrattista" particolare che nulla concede all'enfasi e alla gestualità automatica ma tutto riconduce al proprio filone soggettivo e segreto. E qui siamo costretti a ricondurre istanze pittoriche e



VIII



IX

scrittura personale alla condizione umana che genera allarmi e speranza: i sensi raccolgono energie che si divaricano soavemente mosse da significati contrastanti (“Doppio senso”, 2002); nell’azzurro tutti gli incontri sono possibili se il filo rosso lega i punti più convessi di due eventi pensati (“Incontro”, 2004); si intrigano le vicende affettive nel baluginare di una casistica legata non certo alla provvidenza (“Con-nubi desueti”, 2005). Forse un giorno tornerà a suonare un antico strumento per ricordare emozioni che la pittura suggerisce (“In attesa che suoni”, 2006). Le future semiologie studieranno i nuovi “sistemi di segni” in modo che i simboli possano disvelare i loro significati e possano contribuire a far finalmente capire il perché dei tanti rapporti che siamo costretti a cogliere tra la *vita* e la *pittura* tra la luce e il buio, tra le emozioni e il pensiero: perché i segni di Gamba appaiono significanti anche quando ci sfuggono i loro significati che semanticamente già si preannunciano come strutture da leggersi nella loro interezza organica anche se formata da singole parti. Le difficoltà di lettura da parte di tutti rimangono intatte anche dopo le varie analisi condotte con la maggiore serietà possibile: i codici interpretativi non consentono facilmente una visione oggettiva del mondo di Gamba, anche perché esistenze e culture mutano per acutezza e conoscenza di nuovi saperi storici, oltre al suo racconto che si pone fuori logica nel momento in cui ogni ciclo si frammenta in opere che muovono da stimoli singoli e autonomi: uno slancio, una

pena, un sogno, una delusione. Ecco i colori che si adeguano, i segni che si muovono in relazione all'intensità dell'emozione e all'idea dominante: forse è giusto affidarsi alla luminosità della visione che ha sostituito del tutto le pulsioni un tempo presenti, a favore degli "appuntamenti" costanti tra linee in libertà e spazi lirici. La lettura delle tele va realizzata in modo simile a quello con cui si ascolta una sinfonia, senza intralci contenutistici e intromissioni e divagazioni, la musica eliminando rumori e compendiando sonorità. Alessandro Gamba ha scoperto il suo vuoto (caro a Yves Klein) per riempirlo con i suoi percorsi che divengono strutture primarie inglobanti manipolazioni precedenti, tendenze e stagioni, i residui di memoria ormai inglobati nello spazio di un altrove perfino improbabile: alla diffusa irreligiosità accademica e formale oppone la sacertà di chi traduce dubbi e disperazioni nel candore perenne di una nuova concettualità. Il suo repertorio acquista solennità nel momento in cui si pone come invito a ricondurre a poesia la materialità del reale. Le strade sono molte e diverse. Questa è una delle più incantevoli e importanti nel quadro della pittura italiana contemporanea.