

## La pittura come poema di linee assolute (1980/1999)

*Claudio Cerritelli*

### *1. Segni e tracce, memorie del visibile (1980-1985)*

Gli esordi pittorici di Alessandro Gamba coincidono con una situazione della cultura artistica italiana che, dopo la stagione analitica e concettuale degli anni settanta, vede un generale ritorno alle pratiche specifiche della pittura, vale a dire ai modi e alle metodologie (il quadro, la tela, i pennelli, persino la cornice) che già dagli Anni Sessanta erano stati considerati superati, anacronistici, destituiti di ogni senso e possibilità di guardare il futuro. Per un giovane pittore che, agli inizi degli Anni Ottanta, si affaccia sulla scena espositiva non può esservi, dunque, altro confronto che quello con la pittura eclettica e disinibita della transavanguardia, dell'arte post-moderna o, sul versante opposto, con l'esperienza della pittura cosiddetta "colta". Si tratta di versioni differenti di un medesimo desiderio di riconquistare le tradizioni della pittura, dall'arte antica alle avanguardie, per rilanciarne il ruolo nel presente, sia come piacere dell'opera sia come uso liberatorio dei linguaggi sia, infine, come rilettura della pittura antica e del tempo sospeso dell'opera. Fuori da questi orientamenti dominanti esistono, sia ben inteso, altre possibilità di ricerca, altri orientamenti che non hanno mai cessato di essere proposti anche se sono stati considerati fuori dal dibattito dell'attualità, modelli pittorici per cosiddire esauriti. Tra di essi, il versante della cosiddetta arte astratta recita un ruolo silenzioso, autonomo, apparentemente marginale, sebbene dotato di una propria inattaccabile energia progettuale, dovuta soprattutto al rapporto ideale con l'astrattismo storico. In questa area di lavoro legata alla ricerca non figurativa Gamba muove i primi passi con una serie di opere che, tra il 1980 e il 1981, sembrano evocare un mondo poetico lirico e soggettivo, un sentimento della vita che si identifica nell'immagine del "cuore". Si tratta di grandi tele dove la forma del cuore giganteggia sulla superficie occupando ne quasi interamente lo spazio, ora intera ora spezzata o anche dilatata fino a rendersi irriconoscibile. Ciò che emerge è soprattutto il trattamento del colore, le tonalità del rosso che respira in modo sempre diverso, in rapporto con il bianco e il vuoto circostante. In alcuni casi compaiono segni in forma di scrittura veloce, segnature

dello spazio, divisioni e ritmi astratti di cui già s'avverte l'esigenza di espansione spaziale. Il passo successivo dell'artista riguarda infatti il problema dell'organizzazione dell'immagine come luogo di sospensione dei segni nel campo pittorico, denso di tracce, di addensamenti cromatici, di linee vaganti che si staccano dal riferimento al reale per valere in se stesse, per avere una propria e intoccabile purezza. Siamo tra il 1982 e il 1983: Gamba dipinge quadri che sono la limpida premessa del lavoro successivo, superfici ricche di umori, di macchie e di segni che sembrano passare sulla superficie per ancorarsi altrove, situazioni slittanti, disperse in equilibri precari, giocate sulla dialettica tra la luce del bianco e l'ombra oscura delle terre. È come se si fosse messo in moto un desiderio di liberarsi dai vincoli della rappresentazione e di rischiare un viaggio nello spazio sconosciuto della pura sensibilità pittorica, con un senso di smarrimento del controllo visivo. In queste opere formative Gamba sta cercando un equilibrio tra opposte tensioni, tra l'impulso emotivo del colore e la necessità strutturale delle linee, che cercano di fissare il dinamismo delle pennellate e di ancorare il fermento della superficie intorno ad alcuni punti dominanti. Questa urgenza si nota in "Bersaglio", 1983, dove il nucleo centrale è immaginato come un punto di mira e di sfondamento della superficie: dalla trama del bianco emergono segni attirati intorno ad un vortice scuro che risucchia lo sguardo e non gli permette di distrarsi troppo o, addirittura, di allontanarsi dal nucleo stesso. L'esigenza strutturale della forma cresce in modo energico in molte opere del 1984, un anno di intensa elaborazione pittorica, una fase di meditazione sul dato compositivo e persino progettuale dello spazio. La funzione del segno non è soltanto quella di suggerire una direzione o di dividere il campo della superficie, serve piuttosto a creare la struttura interna, il fondamento visivo dello spazio, la sua anima totale. Da un lato il pittore si affida a tracce veloci che si organizzano intuitivamente tra di loro in modo sintetico, dall'altro aggiunge macchie che diventano impulsi che rompono la continuità dello spazio, ma ciò che emerge sopra tutto è il valore costruttivo delle linee, nette e ben marcate, dinamiche e scattanti, forti nel dare carattere alla superficie. Il segno pittorico interpreta in modo inequivocabile il senso della composizione a cui Gamba sottomette ogni pensiero spaziale, esso è perlopiù scuro, incisivo, determinato nello scattare da un punto all'altro, con ritmi spezzati, angolari, penetranti rispetto alle zone piatte della superficie. In "Appesi", 1984, la tela diventa il punto di incontro di molteplici andamenti della linea e del segno, che vagano nel bianco alla ricerca di un

punto di reciproca attrazione, con un andirivieni di stimoli percettivi che non trovano quiete. Un senso di maggior controllo della situazione si avverte in *"Anima gialla"*, dello stesso anno, dove la scelta di una sola dominante cromatica inizia a diventare una necessità per garantire ai viaggi del segno una più salda articolazione della superficie. La scelta del monocromo è per Gamba una questione non riducibile ad un aspetto concettuale dello spazio, non v'è riduzione o azzeramento quanto desiderio di far scaturire da un unico colore una serie di palpitazioni e di sfumature che si riferiscono alla vita interna, sotterranea e segreta, dell'immagine. Il monocromo non è mai per Gamba una stesura asettica che copre la tela, è sempre uno stato sospeso della visione in cui si avvertono i passaggi di luce, le mutazioni percettive, l'oscillazione da un massimo ad un minimo di visibilità. La totalità del rosso presente in *"Pronta a scattare"*, 1984, vive in stretto rapporto con l'andamento strutturale delle linee che energicamente prendono possesso della superficie, l'attraversano e la segmentano in varie parti, per poi saldare in modo unitario il tutto. La scelta del rosso è in questo caso strutturale, capace di determinare un impatto percettivo radicale, come se tutte le ragioni costruttive dell'opera fossero filtrate dal fuoco espressivo del colore.

*"Lirico verde"*, *"Grigio"*, *"Giallo"* sono opere del 1985 dove la luce di un solo colore diventa il tema dominante e la superficie si fa luogo assoluto d'evocazione cosmica. Le linee si selezionano, diminuisce il loro intreccio, solo poche intersezioni entrano nel gioco costruttivo dell'immagine, che si apre verso l'esperienza del vuoto, della sospensione e della meditazione. È in questo periodo che Giovanni Accame, presentando il lavoro del giovane artista, fa riferimento alle linee di Kandinskij, alla loro presenza sottile che pur andando verso l'astrazione conserva la memoria del reale, le tracce del mondo che lo circonda. Non a caso, in alcune tele, Gamba evoca la forma del corpo come una implicita metafora della pittura, attraverso il valore essenziale della linea che, volta per volta, si fa magica, sensuale, irripetibile, capace di abbracciare lo spazio e di mantenersi in equilibrio di fronte a qualunque evento.

## 2. *Linee sospese, tra equilibrio e immaginazione (1985-1986)*

*"Equilibrista"* è il titolo di due opere dipinte tra il 1985 e il 1986, immagini concomitanti in cui il pittore richiama una mitologia tipica dell'astrattismo lirico

contemporaneo, la figura del funambolo che possiamo riferire ad un viaggio culturale che va da Klee a Licini. Non a caso, ad una "particolare nettezza liciniana" ha fatto riferimento Elena Pontiggia (1986) a proposito del modo in cui il segno di Gamba è trattato, ben individuando lo slancio e lo scatto delle linee in una dimensione non tanto analitica ma poetica, intuitiva, erratica.

L'equilibrista è un personaggio sospeso sul filo della conoscenza, rappresenta dunque la condizione dell'atto creativo con implicita possibilità di volo, caduta nel cielo dell'immaginazione e risalita attraverso lo strumento della fantasia. In questo caso non c'è personificazione dell'equilibrista ma solo la linea sottile che egli segue, sulla quale cresce il sogno della pittura che attraversa lo spazio creativo congiungendo punti distanti, divaricati, devianti. Equilibrista è l'artista che inventa percorsi diversi dentro la stesura cromatica, immaginando di dominare lo spazio dall'alto, continuando a salire con fiato sospeso verso una dimensione ulteriore. In questa condizione di sguardo è necessaria l'esperienza del vuoto, il rapporto con l'aria come elemento che la pittura identifica nel respiro del colore che si costruisce senza sostegni figurati, come libera percezione dell'energia di un giallo, di un verde, di un bianco assoluto.

L'atto di camminare su minime linee di demarcazione dello spazio rappresenta per Gamba l'azione stessa del dipingere, la ricerca di energie fisiche che conducono il pensiero a intendere il vuoto come un pieno di possibilità. Con questa consapevolezza il pittore muove il segno lungo alterne peripezie della linea, facendo forza sulla sua capacità di far risaltare sul piano della superficie elementi strutturali, tragitti e ramificazioni che, mentre mostrano la loro funzione, ci conducono altrove. In questo senso si può parlare -come ha suggerito Marco Meneguzzo -di "sistemi di relazioni di segni, apparentemente disordinati e, nascostamente legati da linee-forza, da contrasti di tensioni centrifughe e centripete. Sono segnali d'energia, scariche dinamiche non solo fisiche, ma mentali". (1984). La sensazione è che queste linee siano talvolta come frecce che scattano, appena scoccate dall'arco, capaci di imprimere alla staticità della superficie impulsi ed espansioni oltre i limiti del quadro, in aperta tensione con lo spazio circostante. Gamba ne articola il percorso in modo che il loro andamento non sia prevedibile l'attenzione è in costante ricerca di misure ed equilibri che rinnovano il respiro dello spazio: in *"Omaggio a Licini"* 1986, le linee si avvicinano senza toccarsi, si spezzano e formano angoli più o meno acuti, si flettono arcuando la direzione per

poi tornare sulla retta via, in un gioco di rimandi in cui le vibrazioni avvengono in intervalli brevi, strettissimi. Nessun dramma si esprime in queste tensioni del segno, anche se certe oscurità che si annidano nelle grandi stesure di grigio possono far pensare ad uno stato d'animo vicino a qualche angoscia esistenziale. In effetti, l'attrazione per le penombre del grigio esprime il desiderio di sprofondare nella natura enigmatica dello spazio, quasi per non distogliere lo sguardo dalle determinazioni della linea che si afferma per tagli netti, limpide emergenze, precise delimitazioni tra una zona e l'altra. Il grigio non grida come il rosso o il giallo, non ha ardori o follie da comunicare, se ne sta quasi in disparte ad ascoltare la durata dei segni che inseguono pezzi di geometrie, frantumi di costruzioni, sempre in bilico tra ragioni compositive ed emozioni dispersive. Quella di Gamba è una pittura che, come ha sottolineato Giovanni Accame "si muove in una zona di confine, una parte più diurna, rivelata, che vive e si genera nello spazio di superficie, un' altra notturna, che rimane sotto, nell'oscurità e come oscurità affiora". (1985). Il lavoro del pittore sta nel tenere compresenti queste esigenze apparentemente opposte, si esercita nel creare le condizioni dove la condizione dello "stare in bilico" sappia produrre immaginazioni, sogni, rivelazioni. Quello che conta è non irrigidire l'immagine in un modulo, in uno schema che esclude la possibilità di sentire la forza magica della forma, il divenire delle linee che ne interpretano lo spirito di libertà. Se il pensiero costruttivo non si rende conto che dai segreti inesplorati dello spazio le sue ragioni possono trarre infinito giovamento, per la pittura non c'è possibilità di alimentare il desiderio di nuovi orizzonti, e l'arte potrebbe diventare un esercizio immutabile che finisce per stancare. Consapevole di questo rischio Gamba si pone, nel panorama della cosiddetta neo- astrazione degli anni Ottanta, come un esponente del versante lirico-fantastico, un termine che va inteso come capacità di dotare l'immagine di una memoria interiore che oscilla tra emozione cromatica e costruzione spaziale, tra freschezza dell'istinto e dominio del pensiero.

Il riferimento alla liricità dell'immagine non presuppone mai, in Gamba, una rinuncia al progetto della forma, indica semmai uno stato d'animo che vuol rendere visibile la sospensione dello sguardo sul mondo, la scoperta dei suoi aspetti reconditi, il desiderio di far circolare desideri di spazi ulteriori attraverso la passione costruttiva della linea. L'artista non sa fare a meno di giungere all'equilibrio dell'opera attraverso la vertigine dell'occhio che cerca la propria via nello smarrimento dei limiti spaziali e

temporali, come l'angelo liciniano che si ribella alle regole della rappresentazione convenzionale.

### 3. *Variazioni e contrappunti, tra piano e linea (1986-1989)*

Alla pittura come dialettica tra opposte tensioni fa pensare la lettura che Filiberto Menna ha fatto del lavoro di Gamba individuando una "intenzione di ordine strutturale, autoriflessiva, nuovamente analitica (...) la cui definizione è affidata ad una sorta di contrappunto tra il piano e la linea, tra stesura cromatica e tratto segnico". (1986). Se volessimo distinguere in modo particolareggiato le diverse fasi del percorso di Gamba dovremmo ragionare intorno a questo contrappunto, valutando l'intensità del segno-linea che caratterizza ogni sua opera e, nel contempo, la qualità cromatica del fondo, i differenti modi di rendere la stesura del colore: coprente, sfumato, compatto, sgranato, con direzioni evidenti delle pennellate o assolutamente anonimo. Ogni periodo di lavoro si configura come variazione del dialogo costante tra piano e linea, così che risulta possibile collegare le diverse risultanze cromatiche ai vari momenti di ricerca. Per esempio, tra il 1986 e il 1989 lo sfondo diventa gradualmente più pittorico, mobile, sensuale nel rapporto con la pennellata, evidente come segmento che si struttura in relazione agli altri tratti. La superficie assume la parvenza di una tessitura che lascia trasparire la materia e trapeolare la luce, come se un filtro impalpabile la restituisse per via di emanazioni. "Sempre più acidi -ha osservato Walter Guadagnini -mai definibili compiutamente se non per approssimazioni, questi colori contengono insieme la libertà dell'emozione e la necessità d'una stesura che tiene qualcosa dell'esercizio zen, paziente tessitura di pennellate perennemente uguali a se stesse, perennemente diverse l'una dall'altra. Esercizio ostinato della mano, il piacere della pittura è tra le maglie d'una apparente monotonia, a chi osserva il compito di rilevare le variazioni e non le continuità". (1989). Del resto, uno dei problemi della pittura costruita su ampie campiture di un solo colore è proprio quello di trasformare l'apparenza monocorde dell'immagine in un luogo di sottile dinamismo percettivo, in virtù di effetti luminosi che nascono e si accrescono tra le minime tensioni della superficie, particolare dopo particolare. In *"Omaggio a Giotto"* 1987, la costruttività della linea consente di unire la sensazione curva dell'occhio alla geometrica determinazione dello spazio, giocando sul fatto che

la tessitura della superficie è alquanto marcata e i segmenti di colore bilanciano perfettamente, con il loro ritmo ossessivo, il peso della struttura lineare. In altre opere dedicate all'immagine allusiva alla *"Forca"* il segno aggredisce la luminosità del colore di fondo, stringe l'immagine in un rapporto energetico, quasi a voler imporre il proprio dominio su tutti i lati dello spazio, oppure s'insinua al centro con la sensazione di voler divaricare il piano in due parti distinte. È come assistere ad un corpo a corpo che si rinnova tra linea e superficie, tra segno e pennellata, tra l'intensità del nero e l'atmosfera sensuale del colore, lungo picchi di tensione e punti di pausa che esprimono le ragioni complesse dell'atto creativo. Il problema della luminosità diffusa del colore diventa preminente in questa fase di ricerca e ogni opera se ne fa carico giungendo ad esiti di assoluta purezza formale: le linee sono allusive, ambigue, esprimono arcaiche fluenze di corpi posseduti, essenze di pensieri amorosi che si slanciano nello spazio alla ricerca di figure perdute. Gamba cerca il piacere della pittura come tempo pieno dell'esistenza, sente questo esercizio solitario come un'esperienza appagante, dotata di tempi e ritmi che nessun altro lavoro consente di vivere nell'approfondimento delle energie interiori. L'atto del dipingere è talmente connaturale alla dimensione esistenziale da non poter essere concepito al di fuori del percorso della vita, è una sete di trasformare le forme preferite e di oltrepassare il visibile. Non è tanto una professione staccata dall'emozione di vivere ma qualcosa che assorbe la mente fino a coprire l'intera esistenza, vale a dire un modo che condiziona totalmente il destino dell'artista. Nella pittura entrano tutti gli aspetti decisivi, i sogni e i disagi, gli ardori e le melanconie, le luci e le penombre del pensiero, i desideri e le passioni che attraversano il corpo e l'anima, senza distinzioni possibili. C'è una tensione spirituale riconoscibile nel rigore quotidiano che sostiene la pratica pittorica come meditazione intorno alle ragioni dell'essere, un'urgenza comunicativa vissuta sempre in relazione agli altri, come possibilità intersoggettiva di trasmettere sensazioni che altrimenti rimarrebbero inesprese. In qualche caso è possibile parlare di un erotismo del segno pittorico inteso come sfioramento e vibrazione dello sguardo sul corpo del desiderio, e ancor di più è lecito pensare all'artista come colui che contempla la bellezza della forma attraverso la visione tangibile della linea. Egli modella lo spazio del colore attraverso le diverse intuizioni del segno che entra in azione imprimendo carattere e forza al piano di lavoro. C'è sempre un doppio senso nella struttura delle forme, l'attimo in cui lo sguardo oscilla sulla superficie per

incrociare questa o quella linea perduta nel vuoto. Ambivalente è ogni movimento dell'artista che progetta l'opera ma è subito disposto a smentire la traccia originaria dell'immagine, inseguendo un nuovo desiderio di spazio. Tra il pensare la pittura e l'agire al suo interno corre un tempo che non si può calcolare, è lo spazio della rivelazione, dell'invenzione, del fare senza sapere dove l'atto creativo può portare. Si può giungere ad un esito apparentemente logico oppure avere l'impressione che il progetto sia stato rispettato, in verità ogni esito appartiene alla dimensione interna del lavoro, anche quando sembra eluderla e cambiare rotta.

#### 4. *L'attesa del colore, nuovi affioramenti del segno (1990-1998)*

Gli anni novanta rappresentano per Gamba una stagione di conferma dei presupposti linguistici del lavoro precedente, un approfondimento della struttura portante dello spazio attraverso una variazione del tessuto cromatico e della costruzione del segno. Se è vero -come suggerisce Diego Collovini -che la pittura dell'artista toscano vive "nei dualismi costruzione/distruzione, razionalismo/sentimento", ebbene questi momenti si modificano sensibilmente all'inizio dell'attuale decennio sottraendo alla linea il ruolo di demarcare lo spazio o, per meglio dire, scaricando la sua funzione direttrice in un più vago e leggero tragitto spaziale. Non compaiono più, infatti, le energiche linee nere che aggrediscono la superficie e la contrastano, nulla di quelle traiettorie decise rimane sul campo della visione, assorbita in un diverso gioco di rimandi del segno, che ora contiene, oltre al nero, diverse colorazioni. Se confrontiamo *"Incrocio"*, 1988, e *"Appuntamento"*, 1990, riusciamo a comprendere il salto percettivo che si pone tra i due periodi, la diversa messa a fuoco dello spazio in relazione ai suoi attributi costanti, la linea e il piano. Da un lato, sta un'idea di costruzione dove i segni si incrociano con energia primaria e sono protagonisti assoluti dello spazio, dall'altro sta una diversa condensazione di forze psichiche del colore, emerge una radice più fragile e segreta dell'immagine, la linea è una risultante di segmenti colorati che si congiungono in un percorso costruttivo. La distanza espressiva è dunque differente anche se il progetto spaziale non risulta rovesciato, semmai ha trovato un'altra fonte di vita, una meditazione intorno a geometrie più complesse, a un intrico di spazi che si aprono e si chiudono tra angoli, linee spezzate e articolazioni mentali della forma. L'impetuoso gesto della linea è sostituito da una

struttura lineare dipinta con magre tracce di colore, con segni volutamente incerti e quasi tremuli, come se la mano esitasse a prendere possesso della superficie e a farsi carico del racconto spaziale. Quella che era stata definita una linea-forza diventa ora una linea incerta, quasi sottesa alla pelle della pittura, una traccia di movimenti che si sono sedimentati nel colore e non hanno più intenzione di mostrarsi energici. La forza, semmai, è trattenuta nel pensiero della pittura, nel lirico sentimento dello spazio, nella geometria essenziale che allude a incontri segreti con gli eventi della vita. Una linea verde brilla sul fondo grigio mentre, da un lato, viene toccata da un segmento rosso e, dall'altro, si sente ancorata ad un gioco di curve che sconfinano verso i margini. Qualcuno potrebbe aspettarsi che qualche altra presenza sorga dal fondo e invece la situazione si stabilizza in questo modo, lasciando ampi margini di manovra all'immaginazione del lettore. In *"Spiritoso"*, 1993, la temperatura dell'immagine apparentemente non cambia, il fondo grigio assorbe ogni palpito delle linee, tuttavia la loro costruzione si carica di una certa magia per quello stare in bilico tra colori diversi, freddi e caldi, scuri e luminosi, brevi e lunghi come elementi di un contrappunto musicale. C'è una semplicità in questa rappresentazione grafica dello stato d'animo "spiritoso", un dato elementare che esprime il candore e la delicatezza estrema del sentimento pittorico, qualcosa che ricorda la forza del pensiero infantile, quell'istinto creativo che vaga sul foglio e si colora di sogni e di visioni leggere. Questa leggerezza essenziale del segno non è mai lasciata al caso, ma esprime una ragion d'essere strettamente collegata al progetto di caratterizzare lo spazio come processo di eventi concatenati, dunque vissuti nell'atto unitario della creazione. Infatti, ha rilevato Birgit Schneider, "nonostante la loro apparenza spontanea i segni di Gamba non nascono dal veloce gesto espressivo ma da una composizione controllata, sottratta ad ogni casualità. Non si tratta di una scrittura automatique, ma di scrittura profondamente meditata, stratificazione controllata di eventi psicologici vissuti nel dipingere". È in ragione di questo carattere, inoltre, che "dal 1994 i segni scompaiono sempre più nella composizione, le linee si sfrangiano lasciando delle tracce di memoria, delineate dai colori quasi trasparenti". (1996). Osservando l'estrema semplicità d'immagine di una tela come *"Verso l'alto"*, 1995, ci si può rendere conto di quanta leggerezza sia presente nell'animo dell'artista nel momento in cui realizza il desiderio di elevarsi sopra le cose, pur restando vicino alla verità del reale. Egli raffigura con linee elementari una costruzione che ha il sapore dell'arcaico,

del primitivo, dello spazio originario fatto di pochi elementi che condensano in se stessi la sensibilità e l'intelligenza dell'essere. Gamba ama verticalizzare lo spazio, spinge la direzione delle linee verso l'alto, le slancia in una dimensione più ampia di quella riferibile all'orizzonte quotidiano e fa di questa tensione un motivo dominante della sua ricerca. "Campo di accadimenti" come l'ha recentemente definita Lara Vinca Masini, la superficie pittorica è sempre sottomessa all'azione variabile delle linee, giocata tra spazi chiusi e aperti, sempre in bilico sul proprio precario equilibrio che trova nella zona centrale il punto nevralgico, la zona decisiva della sua configurazione. *"Chiuso al centro"*, 1995, *"Emerge al centro"*, 1996; sono due tele in cui l'immagine ha il suo punto di forza nella zona di mezzo, tra le trasparenze del colore e la luce mutevole che avvolge tutta l'atmosfera dello spazio. Nel primo caso, una linea nera si chiude al centro in un angolo acuto che aggredisce lo spazio lasciando tutto il resto in secondo piano; nell'altra opera emerge al centro un segno nero sospeso tra due linee colorate che si smaterializzano nel fondo carico di sfumature. Il sentimento della geometria si rende visibile tra presenza ed assenza, oscillando tra zone segrete e più dirette evidenze del segno, in un movimento alterno che lascia intuire la direzione dello sguardo e, nel contempo, la nasconde. Su questa via Gamba sta oggi muovendosi con la coscienza di usare i medesimi elementi costruttivi, misurandoli in modo sempre diverso sulla superficie, per via di affioramenti e di sospensioni, di emergenze e di mancanze che costituiscono il destino dell'immagine. Non a caso Giovanni Accame, accompagnando le opere recenti, ha parlato della loro struttura come "traccia di un'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". Ed è proprio intorno a questo carattere labile dell'immagine, a questo valore dell'assenza che Gamba sta lavorando con sottile felicità poetica, rinnovando il senso del dipingere come linguaggio dell'interiorità, del silenzio, del sapere indeterminato, della profonda emozione che accompagna l'esistenza al di là del dominio della ragione, oltre il pensiero logico e sue solite certezze.