

Le Grandi firme dell'artigianato

di Gilda Cefariello Grosso

Vorremmo qui cogliere con un ragionamento critico i motivi e le sollecitazioni che sono alla base del fare ceramica di Bruno Gambone. Dalla sua opera infatti traspare una personalità molto complessa mossa da una continua necessità di sperimentazione e consapevole della potenzialità della materia intesa come vero e proprio campo di indagine ricco di suggerimenti sempre nuovi. Come si può vedere infatti dalla sua vastissima produzione, il linguaggio di Bruno Gambone nasce da una fine sensibilità maturata attraverso un'articolata serie di ricerche. Già nelle opere dell'adolescenza, pensiamo ad esempio ad alcune piccole plastiche eseguite all'inizio degli anni Cinquanta nel laboratorio fiorentino del padre, troviamo una particolare attenzione per calibrati ritmi volumetrici a cui fa riscontro un'accordatura cromatica che sembra seguire carezzevolmente i piani del modellato. Di notevole interesse sono le soluzioni decorative da lui impiegate in alcuni piatti prodotti, attorno al 1958, dalla manifattura fiorentina di Andrea D'Arienzo. Si tratta di schemi basati su impostazioni geometriche molto rigorose che consentono tuttavia alle vivaci campiture cromatiche, racchiuse entro un segno energico, di articolarsi in ritmi fluidi. La sperimentazione di materiali, colori, forme e decori diviene sempre più totale nell'opera di Gambone a partire dal 1969; in essa vi sono spesso espliciti richiami ad esperienze maturate negli anni Sessanta nel settore della pittura e della scultura. Per un breve periodo, all'inizio degli anni Settanta, parallelamente all'interesse per il grès, produce anche maioliche, caratterizzate in genere da una cromia molto vivace. Molto interessanti a tale riguardo sono alcune ricerche su smalti dai toni morbidi come quelli scelti per una serie di ciotole e piatti. In questi prevale uno smalto rosa dall'aspetto vellutato; il decoro viene concepito per essi come intervento essenziale per sottolineare le forme curvilinee delle strutture. Inoltre sul fondo di alcuni vassoi in maiolica, nei toni del turchese, del bruno o del bianco perlaceo, viene a realizzarsi uno sviluppo di segni e colori strettamente legati in una composizione vitalissima. Gambone abbandona presto l'esperienza con la maiolica per continuare solo con il grès. E il grès infatti il materiale protagonista delle sue opere e di esso riesce ad esplorare completamente le possibilità espressive dando vita ad invenzioni formali dalle variatissime morfologie. Quasi sempre l'oggetto ideato da Bruno Gambone si sviluppa da forme razionali basate su volumi elementari come si può vedere ad esempio nelle bottiglie ideate nel 1972 e presentate l'anno successivo alla Biennale di Venezia. In queste opere, realizzate poi anche in formati ridotti, è possibile constatare come sia equilibrata la relazione tra i volumi tesa ad esaltare anche il valore degli spessori. Questi vengono messi in rilievo, sui bordi delle candide forme, da una sottolineatura in tono scuro, che conferisce all'oggetto una studiata segmentazione. All'inizio degli anni Settanta risalgono anche alcune ciotole per la cui realizzazione Gambone si avvale del l'uso del polistirolo. Questo materiale, inserito nella ceramica prima della cottura, si consuma con il calore del forno lasciando negli esemplari delle zone lacunose che divengono sigle di un personale linguaggio permeato di richiami arcaici. Per lo stesso scopo vengono usati in questi esemplari anche altri materiali, come ad esempio la porcellana, che disposti in spesse colature interrompono il rigore formale della struttura, lasciando che nell'oggetto prevalgano scansioni sempre più libere. Gran parte della produzione di Bruno Gambone ha un costante riferimento verso una maniera mirata ad infondere negli esemplari una sensazione di forza e rudezza quasi primitiveggiante: e per questo talvolta essi vengono ideati come se non fosse importante la loro perfetta integrità, ma piuttosto cercando di esaltare l'effetto di logorio causato da una secolare corrosione, vediamo infatti in alcune ciotole vistose lacune ai bordi, e lo stesso aspetto rude del grès sottolinea energicamente i profili irregolari delle fratture. Altro esempio significativo di questo linguaggio è fornito da un grande disco con il bordo sagomato a forma di raggera, ideato sul finire degli anni Ottanta. La sua struttura, fortemente evocativa di antichi miti solari, presenta particolari effetti dinamici sprigionati da un nucleo centrale, che conferiscono a tutto l'impianto una sorta di fluida grazia, nonostante la rigorosa impostazione formale. Anche in altre opere caratterizzate dallo stesso intento primitiveggiante si nota questo senso di equilibrata eleganza. Se osserviamo infatti le sculture a forma di vele triangolari prodotte circa tre anni or sono, possiamo notare che la loro struttura piramidale si inserisce nello spazio attraverso equilibrati rapporti volumetrici e anche le linee dei contorni, nelle loro ripetute irregolarità, svolgono un ruolo decisivo. Non mancano di sicuro nella vasta attività di Bruno Gambone sperimentazioni sull'uso dei colori per nuovi effetti cromatici. Il più delle volte questi sono affidati proprio alla colorazione naturale del materiale ceramico come ad esempio si può vedere nei grandi boli formati da differenti tipi di grès oppure in quelli decorati "a murrine". Di grande interesse sono anche le sue sperimentazioni sugli smalti. Fin dagli anni Settanta Gambone elabora vivacissimi colori per la maiolica e tonalità più sobrie per i grès. In questi prevalgono smalti bianchi dai toni vellutati, che rivestono sagome di vari esemplari strutturati sia su angolose forme geometriche che costituiti da sagome più arrotondate. Spesso l'uniformità di questo rivestimento viene interrotta dall'introduzione di sottili fasce in manganese. Di rilievo sono anche gli effetti originati da alcuni tipi di smalti neri che Gambone introduce nelle sue decorazioni da circa vent'anni, dandone versioni sempre differenti che lasciano negli

esemplari impressioni profonde. E un nero vellutato e carezzevole quello che ricopre sagome di vasi globulari o allungati caratterizzati da pannelli a profonde ripartizioni orizzontali. Più luminosi sono gli interni di alcune ciotole e piatti dove le lucide cadenze degli smalti neri sono capaci di morfologie continuamente mutevoli. Spesso queste cupe tonalità sono il fulcro di una ritmica corrispondenza tra organizzazione spaziale e soluzione cromatica sia che gli smalti seguano docilmente i percorsi di schemi decorativi dalla rigorosa impostazione oppure obbediscano agli astratti arabeschi riportati con una grafia rapida che fissa liberamente sulla superficie un segno vibrante di energico dinamismo espressivo. Risale all'inizio degli anni Novanta un ampliamento delle gamme coloristiche. Hanno origine così piatti e ciotole dalle dimensioni più varie dove l'apparato decorativo si articola in nette ripartizioni geometriche che si dispongono, ad esempio, in ampie e segmentate spirali, oppure si stendono sulle superfici come tessere di un vivace mosaico. Il vasto repertorio tipologico di Gambone si arricchisce in questo ultimo anno di una serie di lastre, si tratta di opere costituite dall'avvicinamento di materiali differenti, partecipi contemporaneamente anche dello sviluppo di forme cromatiche all'interno dello stesso spazio. Si pone in queste opere, in cui è rilevabile spesso anche la particolare definizione di una dimensione scenica, un'attenzione centrata sul tessuto luministico. Questo si presenta attraverso numerose variazioni regolate ora da un energico vitalismo dello spessore materico, ora dalle studiate segmentazioni, ora dall'alternanza di superfici chiari e scuri. Bruno Gambone è sicuramente un protagonista singolare della storia della ceramica contemporanea e nel suo iter artistico non si sottrae mai alla tentazione di continue sperimentazioni che lo portano spesso ad operare in ricerche che diventano una vera e propria sfida per sondare le sue capacità. Ricordiamo a tale riguardo certi esemplari dall'aspetto monumentale come le grandi bottiglie degli anni Settanta e ottanta oppure i più recenti vasi dalla grande sagoma affusolata decorata con motivi policromi dalla elegante grafia. Accanto a questo tipo di produzione, Gambone riesce a concepire con molta naturalezza forme dalle dimensioni molto più contenute come ad esempio figurine di animali. Nella serie degli animali fantastici, prodotta ancor oggi da modelli ideati attorno al 1972, notiamo una accurata maniera nell'intaglio delle gradevoli forme dalle marcate angolature. Caratteristica di Gambone è anche la ricerca di coniugare aspetti della ceramica convenzionale con soluzioni insolite. Un esempio fra tutti è il vaso dalla forma allungata che viene schiacciato per essere presentato come oggetto da appendere ad una parete. Anche in queste realizzazioni non manca la caratteristica cura per ogni parte dell'esemplare sia nella struttura che nella decorazione eseguita, in questo caso, ad intarsio con notevole rigore geometrico. Ci viene spontanea, in fondo, una nota di ammirazione per la via scelta da Bruno Gambone nel suo lungo periodo di attività artistica. Certo non può sfuggire, per prima cosa, la ricercata essenzialità della sua impostazione che risulta sicuramente da una lunga riflessione e da una ricerca archetipa. Ma subito ci colpisce poi la ricchezza dei richiami di sensazioni che derivano dal dialogo profondo che egli ha con la materia, arricchito e rinnovato da indugi primitivi che solo con studiata parsimonia cedono alle tensioni delle impostazioni contemporanee. Quello che infine più ci interessa è la peculiare valenza dell'oggetto prodotto, in forma e colore, in continua evoluzione tanto da coinvolgere lo spettatore per le novità sia nella tecnica che nel rapporto della materia con lo spazio che lo circonda.

The Big Name in the crafts

by Gilda Cefariello Grosso

We would like to explain the motives and drives at the basis of Bruno Gambone's way and style of making ceramics using a critical approach. His works reveal a highly complex personality driven by a continuous need to experiment and aware of the material's potential, in the sense that it is a field abounding with new stimuli. As we can see from his enormous production, Bruno Gambone's language was born from a fine sensitivity that matured through an articulated series of studies. Already in his adolescent works, such as a few small models he made in his father's workshop in the early fifties, we can see special attention to calibrated, volumetric rhythms matched by harmonious chromatics that seem to caress the surface of the pieces. The decorative solutions he adopted in some plates that he made around 1958 at Andrea D'Arenzio's factory in Florence are highly interesting. They are based on rigorous geometries that allow the lively chromatic backgrounds enclosed within an energetic sign, to develop in articulated in flowing rhythms. Experiments with materials, colors, shapes and decorations became increasingly total in Gambone's works starting from 1969. Often they contain explicit references to experiences accrued in painting and sculpture during the 'sixties. For a short time, in the early 'seventies, in parallel with his interest in grès, he also made majolicas generally distinguished by lively colors. His research on enamels in soft tones, such as those he selected for a series of bowls and plates, is also

highly interesting. A velvety shade of pink prevails, while the pattern is conceived as an essential element to highlight the curving lines. On the bottoms of some majolica platters, in shades of turquoise, brown or pearly white, he developed signs and colors that were closely bound in a vital composition. Gambone soon abandoned majolica to continue working only in grès. In fact, grès is the main material in his works: he has succeeded in fully exploring its expressive potential and giving life to formal inventions of varied morphology. Bruno Gambone's creations almost always develop from rational forms based on elementary volumes as we can see in the bottles dated 1972 and shown at the Venice Biennale the following year. In these works, that he later remade in smaller size, we can see the balanced relationship between the volumes that also enhance the value of the thicknesses. They are highlighted, on the cleanly shaped edges, by a dark line that confers a studied segmentation upon the piece. Some of the bowls that Gambone made using Styrofoam also date from the early 'seventies. This material, added to the ceramic clay before firing is consumed by the heat of the kiln, leaving gaps that become symbols of a personal language permeated by archaic references. For the same purpose he also used other materials, such as thickly poured porcelain clay which, interrupts the formal rigor of the structure, so that composition becomes increasingly free. Much of Bruno Gambone's production makes a constant reference to a specific manner of infusing a sensation of almost primitive roughness and strength in the pieces: for this they are often made as if perfect integrity were not important, as if he were trying to exalt the effect of wear caused by centuries of corrosion. In some of the bowls there are obvious gaps on the edges, and the same rough look of the grès vigorously emphasizes the uneven edges of the cracks. Another significant example of this language can be found in a large disc with a sunburst-shaped edge that he created at the end of the 'eighties. The structure, which strongly evokes ancient sun-myths, has special dynamic effects released from a central nucleus giving the entire piece a sort of fluid grace in spite of the rigorous formal arrangement. We can also sense this balanced elegance in other works characterized by the same primitivistic intent. If we observe the sculptures shaped like triangular sails that he made about three years ago, we can see that their pyramidal structure fits into space through balanced volumetric research, and even the outside lines, with their repeated irregularities, play a decisive role. Nor is there any lack of experimentation on the use of color to create new chromatic effects in his works. Most of the time, they were left to the natural colors of the material as we can see in the large bowls made of different types of grès, or in those decorated with "murrine". He also did an enormous amount of interesting work on enamels. Since the 'seventies Gambone has been developing lively colors for majolica, and more subdued tones for grès. In the latter velvety shades of white prevail, used on both angular geometric shapes as well as more rounded forms. Often the uniformity of this covering is broken by subtle bands of manganese. The effects developed from some types of black enamel that Gambone has been using for about twenty years are also significant; he has created different versions that leave profound impressions on the pieces. It is a velvety, caressing black that covers the edges of globular or elongated vases characterized by panels with deep horizontal partitions. The insides of some bowls and plates are more luminous, where the shiny cadences of the black enamels create continuously changing morphologies. Often these dark tones are the fulcrum of a rhythmic relationship between spatial organization and chromatic solutions, as the enamels softly follow the outlines of rigorous decorative patterns or obey the abstract arabesques created with quick strokes that freely fixes a vibrant sign of energetic, expressive dynamism on the surface. An expansion of the color range dates from the early 'nineties. It gave life to plates and bowls in varied sizes where the decorations are articulated in clean geometric repartitions that are arranged, for example, in large and segmented spirals, or spread on the surfaces like the tiles in a lively mosaic. Gambone's vast typological repertory was enriched by a series of panels in recent years. These are works created by bringing together different materials that combine in the development of chromatic shapes within the same space. Here attention is often focused on the luministic fabric which can be detected in the special definition of a scenic dimension. This attention presents itself through numerous variations governed by an energetic vitality of the material thickness, or by studied segmentations or by alternating dark and light surfaces. And finally, what is most interesting is the peculiar valence of each item, in form and color, evolving continually to the point of entrancing the viewer by innovation, both in technique and in the relationship between the material and its surrounding space.

Gambone: un racconto che s'intreccia con la contemporaneità

di Massimo Bignardi

Ho una fiducia nel futuro dell'arte ed è la stessa che Calvino aveva nella letteratura. Una fiducia che fonda sulla radicale convinzione che "ci sono - scriveva nella breve prefazione a quelle che saranno poi raccolte con il titolo di "Lezioni americane" - cose che solo la letteratura", direi l'arte, "può dare coi suoi mezzi specifici". Le preoccupate avvertenze di una critica non disposta alle novità dei linguaggi dei media che operano nella sfera del virtuale ripropongono, in chiave contemporanea, vecchie diatribe sulle tecniche di modellazione della realtà. Il dibattito si ferma sulla soglia dei processi e non sui contenuti, sulle aspettative, su quelle che Maldonado, agli inizi degli anni Settanta, giustamente indicò come speranze progettuali. In parole povere, mi sembra di rileggere le infuocate pagine, si vedano quelle di Baudelaire, scritte negli anni nei quali la fotografia faceva il suo ingresso sulla scena dell'arte. In quelle "speranze" confluivano, con pari dignità, le riscoperte "arti minori", strappate all'equivoca dizione di manualità artigiane, ma che, in sostanza, sono da sempre state le vere anime di un'estetica diffusa, i link (per usare un termine oggi molto in uso) della comunicazione artistica. Un'attenzione fatta propria, lo segnalano le scelte degli anni Ottanta, dalle poetiche del post-moderno, pronte a recepire i radicali cambiamenti che animano il sistema dell'arte. Nell'amalgama delle esperienze creative contemporanee, la secolare divisione fra arti "maggiori" e "minori" non trova più ragione d'essere: in primo luogo perché il mondo dell'arte, come suggerisce Enzensberger, è divenuto oggi "industria della coscienza", sgombrando il campo dalle sottese (ma insistenti) eredità romantiche che mascherano "nozioni spesso mitiche e ingannevoli - osserva già nel 1986 Hans Haacke - utilizzate ampiamente per quello che riguarda la produzione, distribuzione e consumo dell'arte". In secondo luogo, perché i confini delle "nobili" discipline, pittura, scultura e architettura, sono stati definitivamente annullati, in virtù, anche, dei processi di dematerializzazione propri delle tecnologie avanzate. Il primo punto individua un aspetto ascrivibile ad un ambito sociologico: esso indaga le radici di una posizione che proviene da lontano, oserei dire che è il riconoscimento di quanto Andy Warhol pensava dell'arte sin dalle prime opere e poi, maggiormente, con il progetto della factory, dando al tempo stesso una risposta in termini di nuova creatività, disegnando una progettualità nata all'interno dei processi sociali in atto. Il secondo, invece, va in profondità, s'insinua alla base di un'inquietudine che non è solo voglia di modernità (contrapposizione frontale di generazioni), bensì manifesta il desiderio di riflettere sulla vera sostanza dell'arte. Il termine dematerializzazione, suggerisce Maldonado, "implica l'idea che vi sia una sostanza - la materia appunto - la cui materialità possa essere intaccata". L'idea di dematerializzazione, applicata all'esperienza artistica, presuppone la preesistenza di una materia ovvero che in quest'ultima vi sia una parte che può rinunciare (senza nulla turbare) al suo aspetto fisico?

Tale quesito ci obbliga a riflettere sulla natura dell'arte, sul senso che la creatività ha nella "realtà" contemporanea. Lo stesso, sembra un paradosso, che sobillava i miei pensieri man mano che, con Bruno Gambone, tentavamo di ricostruire il percorso della sua esperienza artistica, attraverso centinaia di opere, ceramiche e dipinti, sculture e oggetti, ammassate nello studio fiorentino di via Benedetto Marcello. Ogni qualvolta indicavo un vaso, una scultura, Bruno mi rispondeva narrandomene l'immateriale sostanza che vive ancora nel suo immaginario. Il grès, come materia, è forte; voglio dire che, come l'argilla cotta, dà subito il senso della terra, della materia per eccellenza. Eppure tutto ciò rifluisce silenziosamente nelle sacche di quei racconti, nei quali la mano modellava una realtà tutta nascosta, ove il colore respirava atmosfere lontanissime e al tempo stesso attuali, ove l'arcaica fattura delle forme non aveva nulla del passato o, meglio, della nostalgia dei miti: esse parlano linguaggi multietnici attuali che vivono il tempo e lo spazio della contemporaneità come racconti che s'intrecciano, link che legano (rapportandole fra loro per allargare il campo della conoscenza) situazioni e culture. Nell'opera di Bruno Gambone la ricerca di un equilibrio fra immaginazione e realizzazione, fra progetto (ideazione, per questo dematerializzata) e "oggetto" d'arte, è stata sempre più a vantaggio del primo, anche se il rigore compositivo sposa, costantemente, una capacità di grande maestria che l'artista esibisce senza cedere alla tentazione dell'artificio, come è stato, in alcuni casi, per la generazione del post-modernismo. "Il progetto innanzitutto" afferma Gambone: un progetto che è fondamento etico, espressione cioè del proprio tempo, senza subire, però, gli affanni delle mode e, al tempo stesso, rivelandosi quale espressione di un sistema di valori, misura del giusto rapporto fra le discipline umanistiche e le "scienze" propriamente dette. Un'esigenza che è persa ben chiara dalla prima sostanziale svolta che l'artista dà alla sua vita, quando lascia lo studio fiorentino del padre e si trasferisce a New York. Questo avviene nei primi anni Sessanta; nella grande metropoli statunitense si respiravano diverse "arie" contaminate fra loro: una situazione nella quale convergevano, è quanto rilevano Alberto Boatto e Filiberto Menna introducendo il catalogo della mostra "L'impatto percettivo" (Amalfi 1967), "su una linea di oggettualità percettiva di esperienze di origine diversa, e cioè new-dada e pop art, visualità pura e astrazione lirica. Soprattutto v'è una verifica,

alla luce della scena urbana, di una "pura sperimentazione visuale", espressione di un mutualistico rapporto fra "le strutture percettive che sorreggono le immagini e i messaggi legati alle immagini stesse". E su questo versante, lo segnala lo spartito geometrico che sostiene i dipinti eseguiti fra il 1964 e il 1967, che si pone il giovanissimo Gambone. Aveva lasciato Firenze perché il dialogo fra generazioni è sempre difficile, come difficile è sempre il rapporto con il "padre", inteso in senso lato. Lasciava una geometria della forma, originata da una eredità classica che alitava sulla ceramica di Guido Gambone, per sposare una geometria percettiva, decisamente immateriale, che aveva in sé tutte le speranze di un progetto moderno. Voglio dire che sentì nelle metropoli lo spirito classico, aderente al proprio tempo, alle dinamiche che avevano permesso (siamo nel 1967) all'uomo di andare sulla luna. L'idea, oserei dire l'arte senza "materia", diviene il punto centrale del suo lavoro: lo sarà con l'esperienza delle tele estroflesse, realizzate nei primi anni del lungo soggiorno a Milano, quando lavorerà con Bonalumi, Colombo, Castellani, Scheggi, Fontana. Lo sarà con le azioni sceniche, in tal senso si vedano ad esempio quella realizzata per la "24 ore di no stop theatre", organizzata nel luglio del 1968 dallo Studio 970 2 di Luvinata (fra gli altri c'erano Alviani, Boetti, Colombo, Fabro, Gilardi, Isgr, Mondino, Parmiggiani, Scheggi,) e l'installazione dal titolo Nord artificiale costruita a Bologna, sul sagrato della chiesa di Santo Stefano, nell'ambito della rassegna "Pollution. Per una nuova estetica dell'inquinamento" tenutasi nel 1972. Lo spazio strutturato da Gambone, osservava Germano Celant presentando l'artista nella personale organizzata alla galleria Il Cenobio di Milano nel 1967, perde "tutta la "magicità" che ha soffocato la partecipazione dello spettatore", azzerando la dicotomia tra razionale e sensibile, al fine di restituirlo come "spazio da utilizzare e da agire". In questo spazio vive la immateriale "materia" della pittura, divenuta - rilevava Guido Ballo nel 1969 a proposito delle opere esposte nella personale tenuta da Gambone a Bochum - modulare, in pratica sviluppando "in modo nuovo la pittura oggettuale, con moduli che si sovrappongono e creano pareti e ambienti" Una scelta che risentiva del rigore proprio della "nuova astrazione" statunitense, dei "controllatissimi" (attinti alla tradizione concreta europea) impianti propri di quegli artisti raggruppati da Dorfles con il nome di Logic Color Painters, in primo luogo Newman e Reinhardt e successivamente Ryman, Kelly, Stella. Gambone trae il senso di attrazione per le forme piane geometriche da quest'ultimo o, meglio da quella "reiterazione" precisava Harold Rosenberg parlando della retrospettiva dedicata all'artista statunitense dal Museum of Modern Art "ritmicamente scandita" che "tende a rendere le sue composizioni alquanto monotone agli occhi dell'osservatore, anche se non necessariamente a quelli dell'artista". Gambone, si vedano i dipinti esposti nella citata mostra personale del 1967, mirava ad un rigore compositivo, ove la pausa, data come scansione cromatica, segnalava il bisogno di interrompere il ritmo (il dettato formale): la pausa, realizzata con un semplice abbassamento del tono, per essere colta richiedeva uno sforzo (quindi una volontà) percettiva. Sulla stessa linea, in bilico, però, fra progetto e spazio, si porranno altri interventi: in tal senso penso all'installazione Ara, monumentale e pervasa " scriveva Trini - da "un vago senso mistico", realizzata in occasione della personale alla Galleria Annunciata di Milano del 1970: atmosfere che pian piano trasporterà nel suo progressivo dedicarsi alla ceramica. Il diretto rapporto è con quella serie di fiasche eseguite in grès nel 1972 che, pur richiamando soluzioni compositive paterne, ne stravolgeva il senso, anzi metteva in discussione lo stesso valore formale dell'oggetto. Bruno Gambone sembra chiedersi a cosa servono le fiasche o, meglio, le bottiglie, in un'era che si avvia ad azzerare il luogo della tavola, del conviviale. Analogie tessute dalla nostra mente, proprie delle ultime opere dichiaratamente antropomorfe. Bensì per quel valore di "bisogno" che essa assume nel "racconto" quotidiano, nel via vai dello sguardo: la forma intesa, quindi, come espressione del modo di essere dell'artista nel mondo o, meglio, della capacità che ha la sua immaginazione di elaborare il tempo. Quest'ultima, ricordava Dorfles, è "attività percettiva" e si differenzia dalla prima, vale a dire dall'immagine che è "derivante da un dato percettivo". E proprio nella distinzione fra "attività" e "prodotto" dell'esperienza percettiva che si insinua l'ampiezza di quella forbice che, a partire dalla metà degli anni Sessanta, prima con la pittura e poi (dopo questa data) con la ceramica, allontanerà sempre di più le posizioni di Bruno da quelle del padre, prematuramente morto nel 1969. Per Guido Gambone l'esperienza artistica fondava soprattutto sul valore dell'immagine, sulla sua capacità di trasportare realtà e memoria, di fondere i tempi e le "figure" che abitano a mente; lo fa scegliendo la strada, nella Vietri dell'immediato secondo dopoguerra, della speculazione intellettuale e quindi, come ho avuto modo già di indicare, della riflessione individualistica e dell'evoluzione all'interno dell'immaginario degli occidentali. La memoria si serve del filtro della cultura, di quella più disposta a leggere le novità che l'arte europea respira. Un filtro affidato, però, ancora all'occhio, educato alla concezione classica, preoccupato degli equilibri, dei richiami, anche se con una straordinaria capacità di interpretare la modernità della ceramica. Ne sono esempi le esperienze nate nella piccola fabbrica della "Faenzerella" a Vietri sul Mare, tra il 1944 e il 1950, i cui segni, le forme narrano di quel colloquio "tête-à-tête" scriveva un anonimo articolista sulle colonne del giornale "Arts" apparso in Francia nel settembre del 1949 " avec l'univers et il y parvient le plus simplement du monde". Bruno Gambone, dopo i primi anni di lavoro nella bottega paterna, si confronta con la realtà artistica statunitense, vale a dire con l'incandescente magma che aveva già messo ampiamente in discussione l'identità dell'arte. Bruno a New York frequenterà gli studi di artisti quali ad esempio, per citare i più noti,

Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Frank Stella: dalla prima attingerà un nuovo valore da dare alla memoria trasportata dall'oggetto e, al tempo stesso, alla dematerializzazione cui essa è sottoposta. Di Rauschenberg guarderà il carattere espressivo dei materiali, ma anche i sollecitanti "ammiccamenti", attraverso i combine-paintings, alla forma "composta" che affiorerà, più tardi, nei recenti vasi che danno vita alla serie "donne africane". La geometria di Stella suggerirà a Gambone l'approccio ad una spazialità piana, con un dichiarato valore di realtà oggettiva: una scelta di campo che porterà l'artista italiano a rinnovare l'idea di decoro e di pittura, di modulazione e di modellazione. Bruno si allontana dall'impianto paterno; rompe definitivamente con la concezione che vuole l'immagine o la forma quale significante. La sua nuova strada nega spazi alla memoria: "opera, quando lascia le mani del suo artefice, è una "creatura" che vive nel "tempo" futuro del mondo.