



Francesco Moschini: L'arte come attesa: le forme del silenzio. Il pensiero del moderno si ritrova, in tutte le discipline, a ripercorrere a ritroso le storie, raccogliendo da ciascuna di esse frammenti del sapere da trasformare in dubbio. Credo cioè che la rinnovata attenzione per la Storia non tenda a cercare risposte quanto piuttosto a trasformare risposte date in *problemata*. L'errare della ricerca artistica occupa, pertanto, paradossalmente, sempre una stessa posizione che coincide con il luogo di una critica distruttiva, oppure con il silenzio. L'opera di Antonio Capaccio appare in un certo senso emblematica e rappresentativa di questi "erratici percorsi", che esplorano i luoghi della conoscenza, distinguendo in essi tra riflessione ed azione, fino a ricondurre *in mente* l'esperienza dei sensi. Il netto, e forse brusco, passaggio, dalle opere degli anni 85/86 a quelle più recenti è in questa direzione espressivo di un conflitto peraltro incompontibile. Nelle prime infatti il riferimento all'universo di pensiero barocco, fino nella consapevole accettazione del corpo, è particolarmente evidente nel uso della linea curva, nella piega deleuziana che, di volta in volta, concava e convessa, non distingue nettamente tra un dentro e un fuori, tra la percezione e la ragione, pur mentre ne rilegge l'ambigua separazione. Il tentativo di sublimare il corpo non lo trascende: è la sensualità di Santa Teresa o della Ludovica Albertoni del Bernini, nella quale ritroviamo espressi in sintesi tutti i temi della cultura barocca. Analogamente anticlassici sono i primi lavori di Capaccio; in essi è presente la stessa volontà leibniziana di un *infinito perfetto*, capace di contenere il *tutto*. Ciò che irrompe, fino a rendere inquietante questa rappresentazione, è l'intraducibile esperienza del moderno, assolutamente imperfetta e del tutto priva di qualunque gerarchia. Di questa esperienza non è possibile alcun racconto, l'artista non può che essere "l'uomo senza contenuto" dove fluttuano i frammenti, perfettamente equivalenti, di esperienze diverse disegnando, nelle loro traiettorie, invisibili arabeschi. Nei disegni possiamo infatti cogliere proprio questa lacerazione, l'ostentazione di una impossibile sintesi che viene tuttavia messa in scena nel confronto tra le linee sensuali della memoria e il "taglio" netto della ragione che decide. Al centro di questo conflitto, l'uomo, bersaglio fisso di una miriade di esperienze inerarrabili ed inagibili. In qualche modo i disegni appaiono certo più liberi nel loro mettere in ribalta i contenuti della ricerca, dalle "cornicette" - che pongono sullo stesso piano l'ordine della geometria ed il suo decomporsi nella gestualità del segno fino a pietrificarsi in improbabili frammenti lapidei - ai "ghirigori" nei quali la linea si moltiplica ritornando più volte su se stessa fino a farsi *scrittura*. Nei disegni, più che altrove, si manifesta la fissità del pensiero che fa riemergere, dalle profondità della memoria artistica (ma anche nell'andare s-pensierato) ora *paesaggi* idealizzati, che invadono senza alcuna direzione lo spazio, ora frammenti che cercano invece di governare lo scorrere delle *acque* secondo sottintese geometrie. "L'esibizione di una movenza al limite tra la totale assenza di relazioni e di apparenza e invece l'effettiva operazione di linguaggio - scrive Capaccio - è la pittura odierna, e proprio in questo essere costantemente e contraddittoriamente sulla soglia risiede il valore più vero che si possa oggi attribuire all'arte" (1985). Ma questo attuale risiedere dell'arte contemporanea sulla "soglia" corrisponde al suo radicale voyerismo, "soglia" è la linea che involupa un corpo assente, "soglia" è ancora il *cielo*, teatro di allucinate visioni. Assente nell'opera, è allora proprio l'oggetto nel suo sottrarsi al linguaggio, il corpo non può essere

A N T O N I O C A P A C C I O

vedo

non vedo

A.A.M. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA 5-24 NOVEMBRE 1990

detto, ad esso si può alludere, si può immaginare attraverso le pieghe di un panneggio, nessun linguaggio può infatti com-prenderlo. Un'arte dunque dell'attesa, ove l'astrazione non rappresenta la massima sintesi dell'idea ma la forma del "silenzio". Un'opera come *Cielo* del 1986 nella ambigua doppiezza dei suoi riferimenti sembra alludere proprio a questa volontà e necessità di permanere sulla soglia, mentre descrive contemporaneamente anche un percorso autobiografico. E' il rappresentarsi di due pensieri che scoprono, in quest'opera, una inquietante equivalenza: la "piega" e la "monade", il raccogliersi del "tutto" nell'involuppo della linea ed il suo concentrarsi nel frammento. Le affollate presenze de *La Speranza* del 1986, o dei disegni, si diradano infine nel *Cielo* del 1989, in una esplosione di innaturali particelle, brandelli del pensiero. Ed è proprio questa esplosione di mondi "separati" a chiarire come l'astrazione cui fa più direttamente riferimento il lavoro più recente di Capaccio si concentri non tanto sulle leggi stesse dell'astrazione quanto piuttosto su una volontà di esibire la stessa come percorso nella complessità. Il precipitare delle particelle allora, con le loro timbriche accensioni date dall'assenza di colore, quel loro raggelato disporsi come in un caleidoscopio, in un universo reso omogeneo, se non fosse per quelle interruzioni da loro stesse provocate, non possono che evidenziare, nella loro insistita dualità, quell'insanabile contrasto tra aspirazione ad una visione raffreddata ed impellente desiderio di poeticità. Lo scarto stesso tra voglia di infinito, di quei cieli stellati e la costrizione ad una dimensione comunque riduttiva, proprio per il suo alludere ad una totalità che ci è preclusa conferisce alla visione il carattere di uno sguardo eroico, come suggerisce Capaccio stesso, che se allontana da una dimensione partecipata ed emotiva, ci fa ricongiungere tuttavia proprio attraverso il primato dello sguardo, con tutta la sua carica di emblematicità, a quelle "stelle fredde". Dall'arcaicità dei segni iniziali di Capaccio, alla successiva presunta sinuosità barocca in cui l'astrazione si compie sul corpo fatto intuire sotto quegli insistiti segni abbandonici, giù fino alle taglienti luminosità delle attuali visioni siderali, quello che sembra percorrere con continuità un itinerario artistico così apparentemente collassato da repentini mutamenti di campo è quel percepibile bisogno di trascendenza. Ed è proprio la stessa a togliere ogni parvenza di continuità storica a quei segni che, staccati dal loro originario alveo perdono ogni pretesa legittimazione che li renderebbe rapportabili e confrontabili con il peso della storia che li ha preceduti per farsi più lirico e più libero percorso di un pensiero vagante con le sue instabilità, con la sua emotività che a fatica riesce a dar ordine ai brandelli di quella poesia del frammento, a quella visionarietà di un universo inteso come grande frantumato. Non è un caso che il lavoro di Capaccio possa trasbordare con tanta naturalezza dal percorso storico dell'astrattismo per apparentarsi invece a quella visione del mondo come "brulichio" universale che dalla fine dell'Ottocento ha segnato così prepotentemente gli esiti di un realismo votato a sfociare in una più meditata spiritualità come quella di Hodler, certo decantata da ogni infiltrazione letteraria, storica e simbolista, per coglierne invece su un versante di accentuato rigorismo, il timbrico espressionismo coloristico in una imbrigliata e sottile riduzione della scala cromatica che da quelle fibrillazioni trapassa, senza soluzione di continuità, agli accumuli piccobiani e severiniani sempre mantenuti sul filo di un rigor mortis che allude più al piacere degli eccessi fatti appena intravedere che non alla ristrettezza di ogni pauperistico riduzionismo.