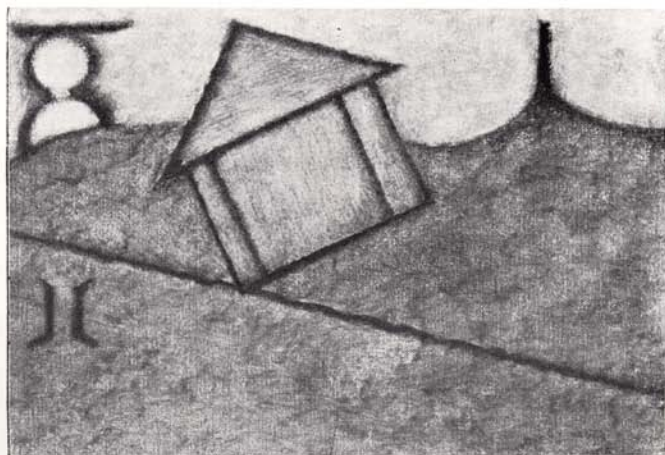


LUIGI CAPPELLI

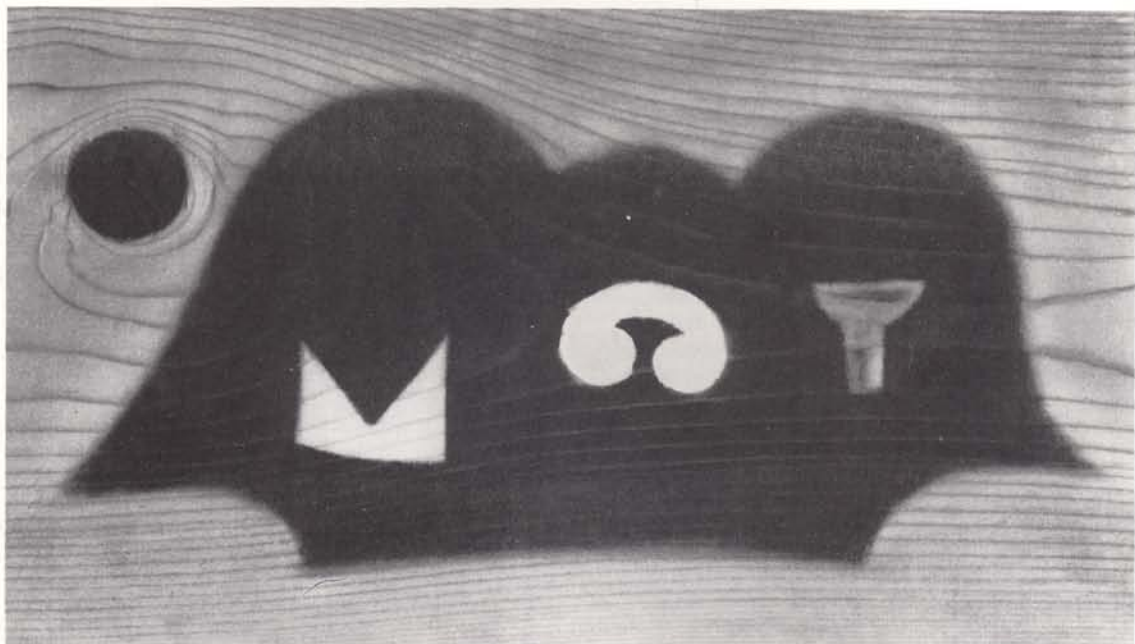
paesaggi interiori



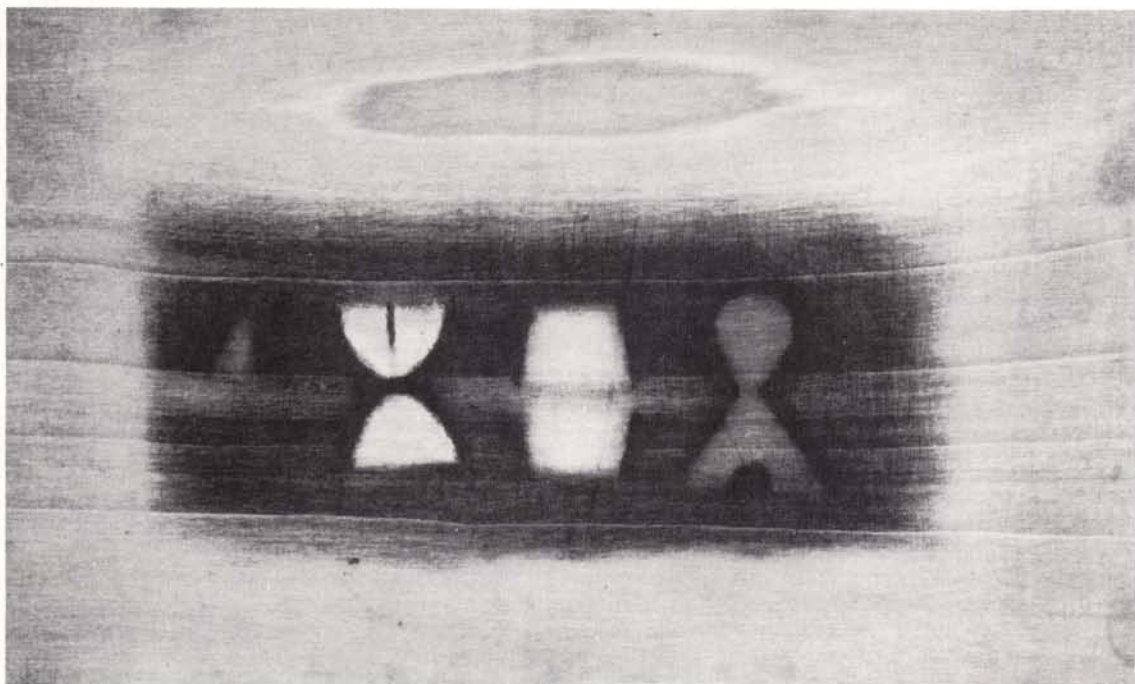
A.A.M. / COOP. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA

Sembra proprio incredibile che la grande «naturalità» dispiegata nel lavoro di Luigi Cappelli possa essere ricondotta, direi quasi nella sua totalità, ad una continua evocazione di «Interni». Nonostante siano sempre presenti nelle sue opere golfi, distese e colli, tutto ciò che insomma possa far riferimento ad una vagheggiata natura da ricostruire in laboratorio, proprio nella disposizione di quegli stessi elementi naturalistici, tutto sembra alludere ad una quotidianità del vissuto se non ad una vera e propria costruzione di piccole scene di interni. Se allora il primo elemento di riferimento che sembrerebbe esserci suggerito dal suo lavoro è l'iconografia cara al Licini più solare e meno impregnato di umori e di sapori locali dei suoi primi anni di lavoro, direi che, almeno sul piano delle intenzioni, il riferimento vada assolutamente rivisto, proprio per porre l'attenzione invece sugli aspetti del lavoro di Cappelli più attenti alla evocazione di una intimità ricostruita «montando» elementi suggeriti dalla natura ma ricondotti ad una dimensione di piccoli oggetti domestici. Troverei allora più opportuno far riferimento all'ossessiva ripetitività dell'esperienza pittorica del Longhi con le sue scene di vita veneziana, con il suo continuo riproporre temi, modi e vizi di una società cui guarda con sottile e compiaciuta ironia, proprio per il modo in cui Cappelli ricostruisce i suoi teatrini intimi, con continue variazioni sul tema, ma sapientemente diversificati anche se i personaggi ed i «modelli» sono quasi sempre gli stessi. Nessuna idea allora di «pittura a programma» di dechirichiana memoria, quasi un ripetersi ed un riproporsi con continue correzioni di tiro, in una parodia di se stesso e del proprio lavoro, pieno di elementi corrosivi nei confronti di se stesso prima che del mondo: piuttosto una costrizione alla variazione di sapore morandiano sempre tenuta sul filo della riduzione estrema a pochi oggetti trascurabili, caricati di una esibita perentorietà nel loro farsi carico di una complessità inusitata, sviscerata nelle sue più esasperate componenti. Ed è proprio questa linea di continuità individuata con una particolare tradizione della pittura italiana, sul versante di una ricercata «monumentalità», ad essere interpretata da Luigi Cappelli non tanto sul piano dell'oggetto in sé, quanto piuttosto del suo sistema di relazioni con gli altri oggetti e con l'universo stesso. Può diventare allora trascurabile, dal punto di vista dell'esecuzione dell'opera, l'attenzione sulla costruzione stessa di quelle comparse, sia di quelle naturali

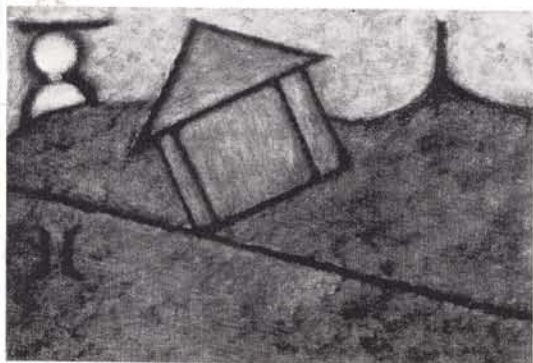
che di quelle simboliche, anche se Cappelli non rinuncia mai alla pittura come fatto di tecnica, di costruzione, di metodo ma, soprattutto, di sensibilità cromatica giungendo persino, in particolare nei più recenti lavori, a dare corposità alle presenze stesse degli elementi chiamati in causa, proposti con una loro gradualità di toni, con un loro spessore visivo, con una loro bellezza pittorica insomma davvero sorprendenti. La barbaricità spigolosa allora su cui sembrano declinate alcune figure può benissimo coniugarsi con la sinuosità di altre presenze colte nella loro morbidezza e nel loro abbandono pur se impostate sempre su una rigida frontalità che non può che ricondurre a quella monumentalità evidenziata lungo il sentiero di quel versante della pittura italiana tracciato più sopra. Non è allora la presunzione di quegli elementi posti nella loro frontalità, quasi a sottolineare la loro incisività e la loro perentorietà, il dato più importante da sottolineare. Anche se il loro continuo rigonfiarsi, quel loro fuoriuscire dai loro stessi limiti fisici attraverso polle tese come se si dovessero sgonfiare da un momento all'altro, sembrerebbe spostare l'attenzione sulla loro icasticità di immagine, è piuttosto il loro tenerezza ridimensionamento a suggerire una corretta chiave di lettura, costretti come sono a ripiegarsi su se stessi, quasi a confrontarsi con il privato piacere di potersi dare come puri elementi che pateticamente giocano la carta dell'assolo. Costretti cioè proprio per la loro incapacità di darsi spessore, di costruirsi come esistenza autonoma, non possono che ridursi al gioco divertito del loro sistema di relazioni. Saranno spinti allora ad abbandonarsi, quasi in bilico, sino a minacciare una loro caduta rovinosa sulla purezza incontaminata di quelle curve o a disporsi come oggetti mobili su piattaforme pronte a rovesciarli in avanti. Al massimo potranno consolidarsi in quante fisse che nella loro avara descrizione non potrà che suggerire, ancora una volta, solo la loro «tribù» di appartenenza, la loro predisposizione e la loro stessa condanna a schierarsi come ordinati soldatini di un divertito gioco che li ha chiamati in causa, così come i lontani graffiti di Cappelli si disponevano ordinatamente su un pentagramma senza scampo e vie d'uscita. Ma allora non basteranno i paesaggi evocati a togliere a quelle presenze simboliche il carattere di una ambigua stabilità ricercata ad ogni costo tra quei «pezzi» cari, ricomposti e rimessi, ogni volta, in un ordine diverso che è poi quello rappacificante di Luigi Cappelli.



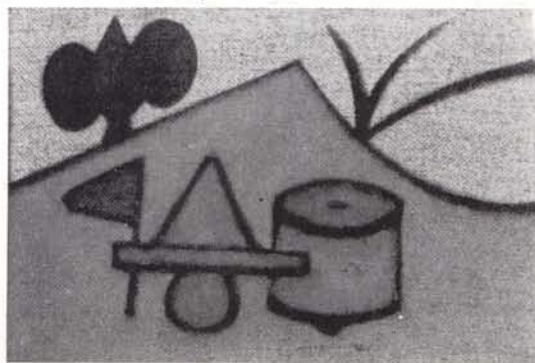
Olio su legno, cm. 22×40, 1977



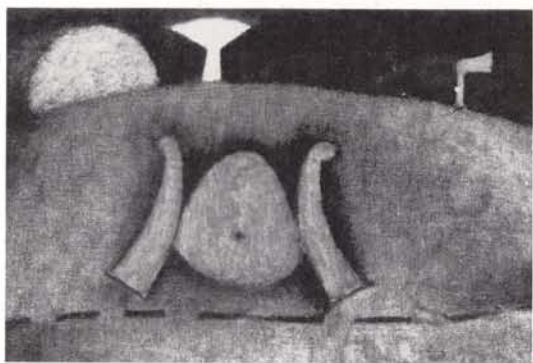
Olio su legno, cm. 23×40, 1977



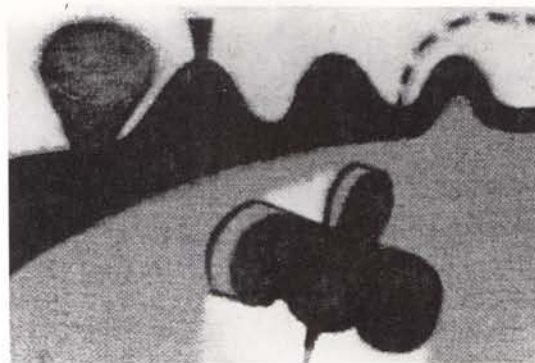
Olio su tela, cm. 20×30, 1982



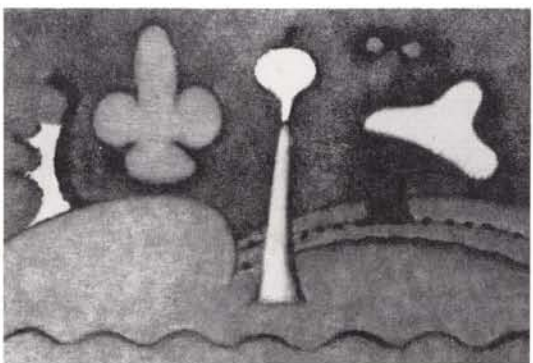
Olio su tela, cm. 20×30, 1983



Olio su tela, cm. 20×30, 1983



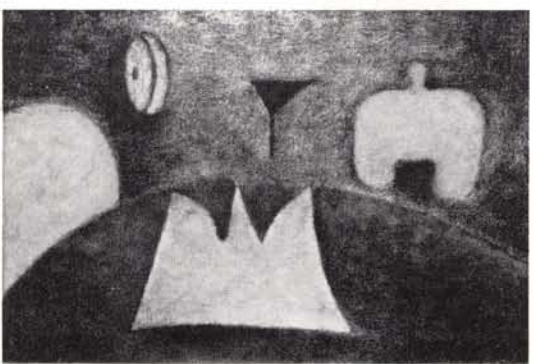
Olio su tela, cm. 20×30, 1983



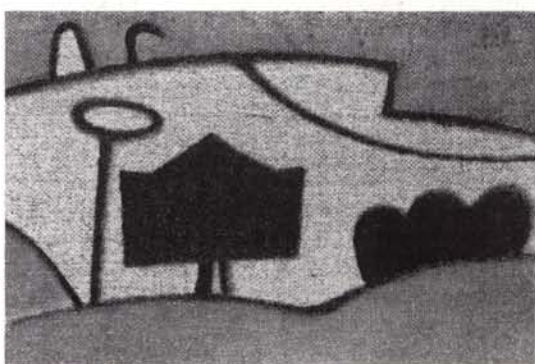
Olio su tela, cm. 20×30, 1984



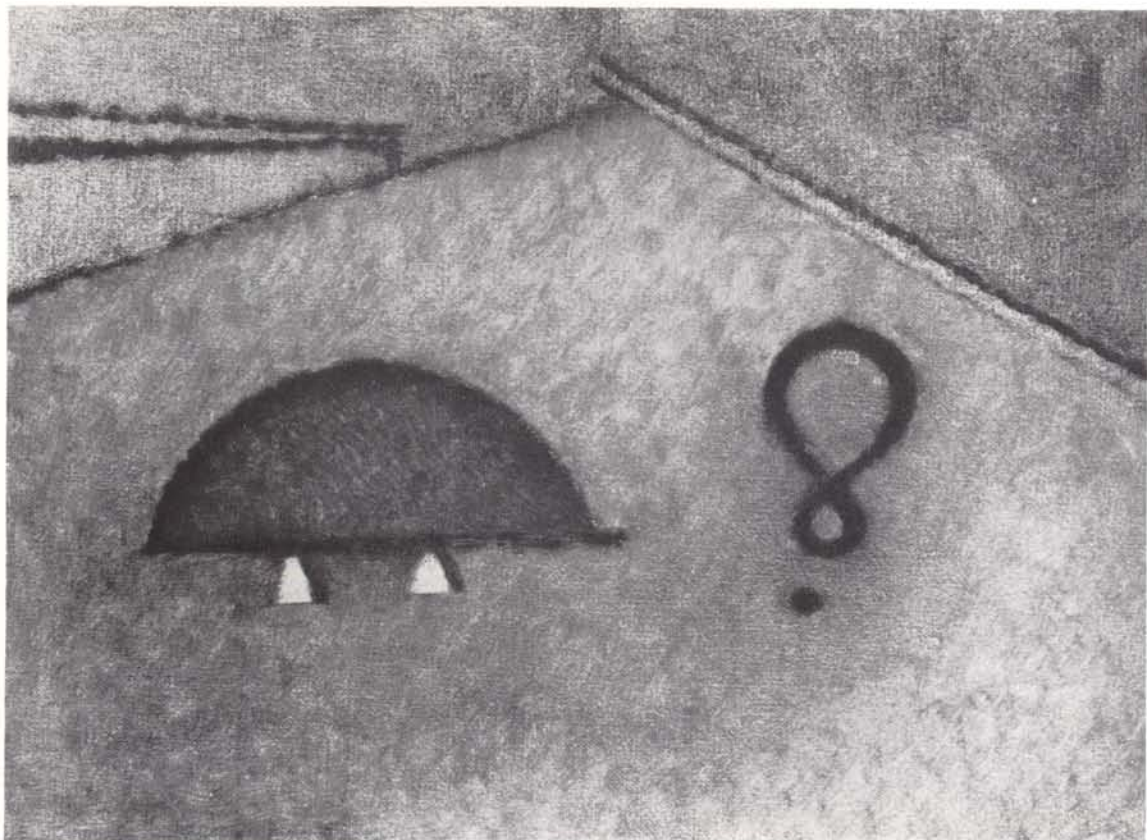
Olio su tela, cm. 20×30, 1984



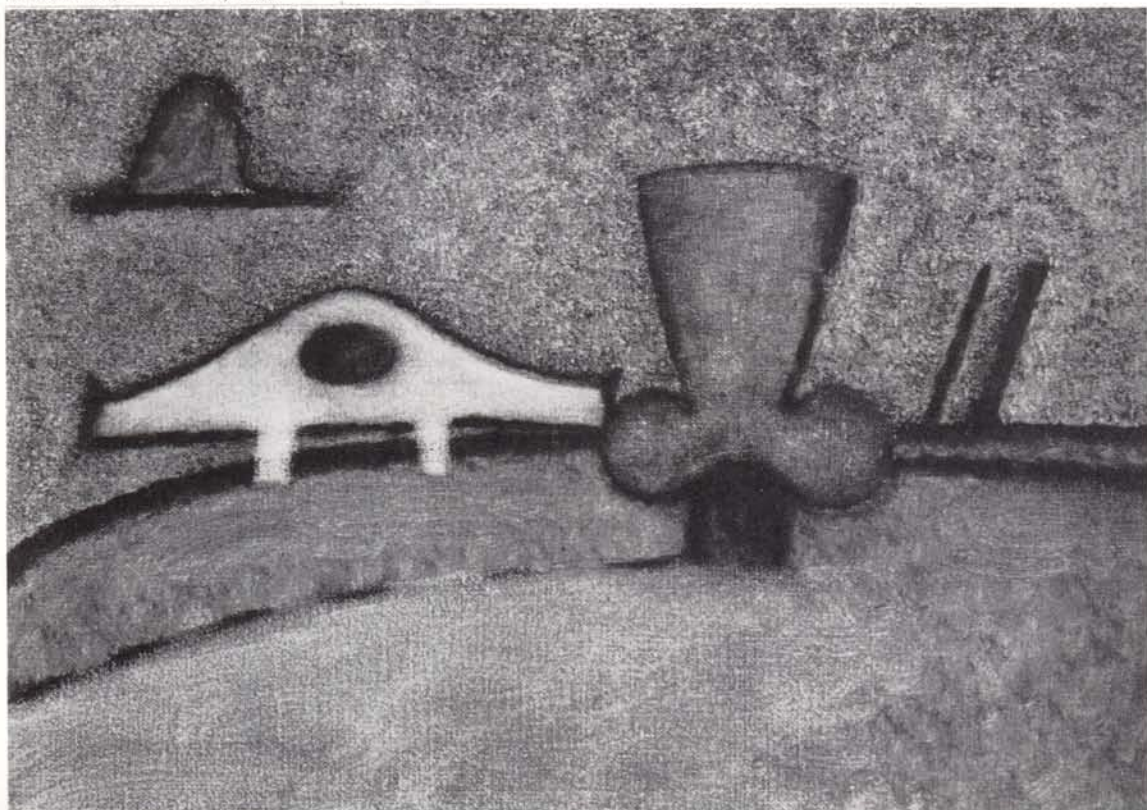
Olio su tela, cm. 20×30, 1985



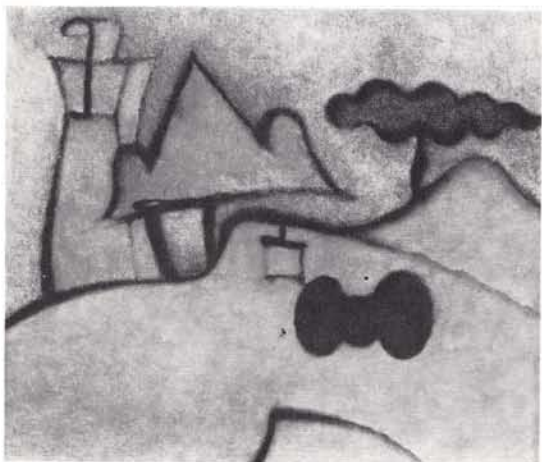
Olio su tela, cm. 20×30, 1986



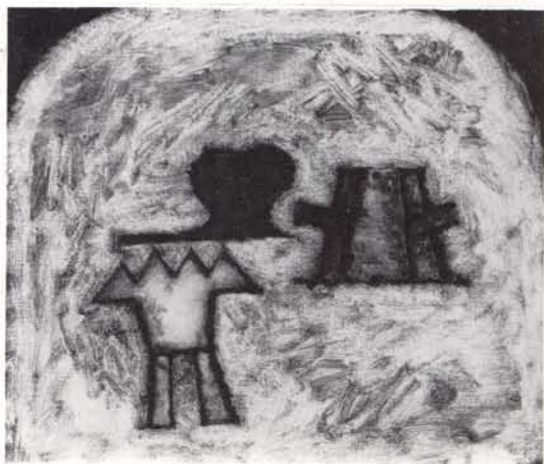
Olio su tela, cm. 25 x 35, 1985



Olio su tela, cm. 25 x 35, 1985



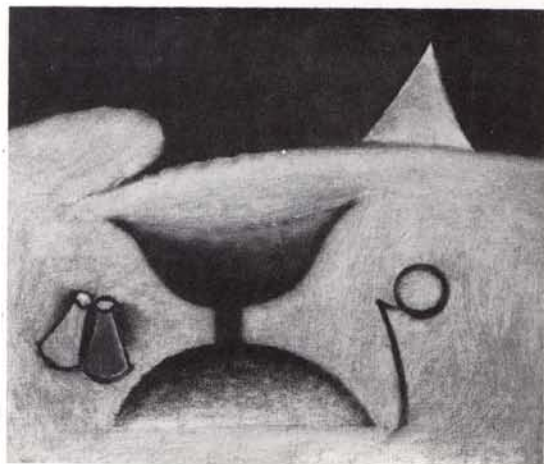
Olio su tela, cm. 25×30, 1984



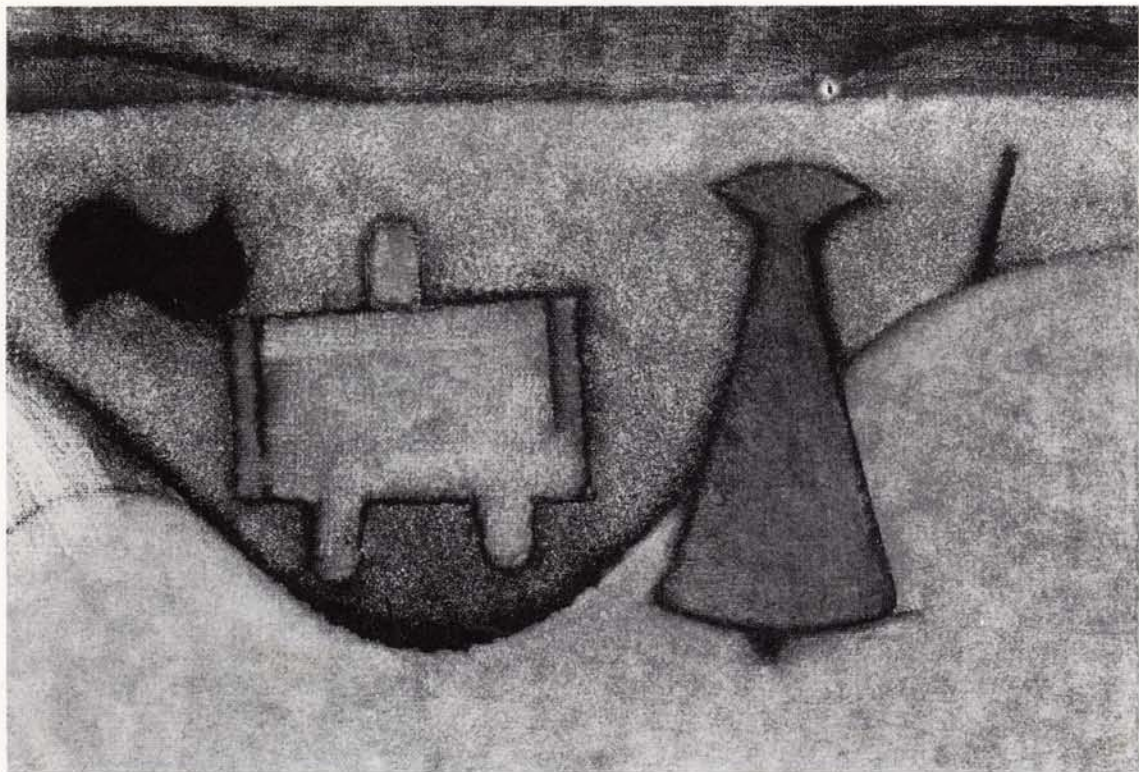
Olio su tela, cm. 25×30, 1985



Olio su tela, cm. 25×30, 1986



Olio su tela, cm. 25×30, 1986



Olio su tela, cm. 20×30, 1986

PAOLA ZAMPA

storie meccaniche

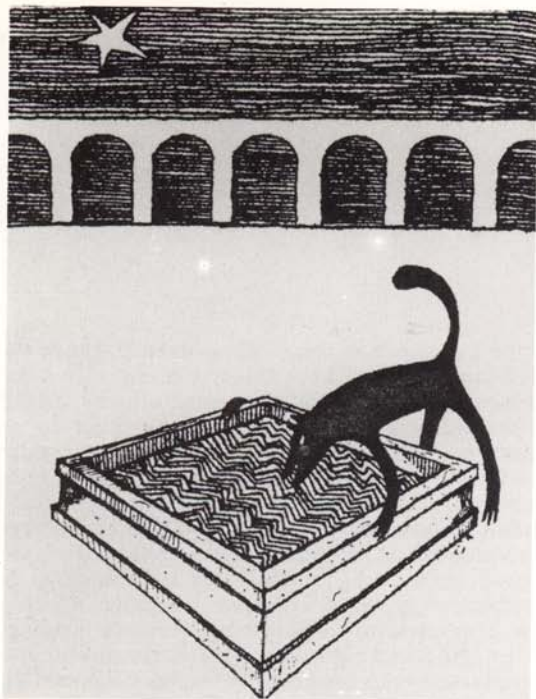


A.A.M. / COOP. ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA

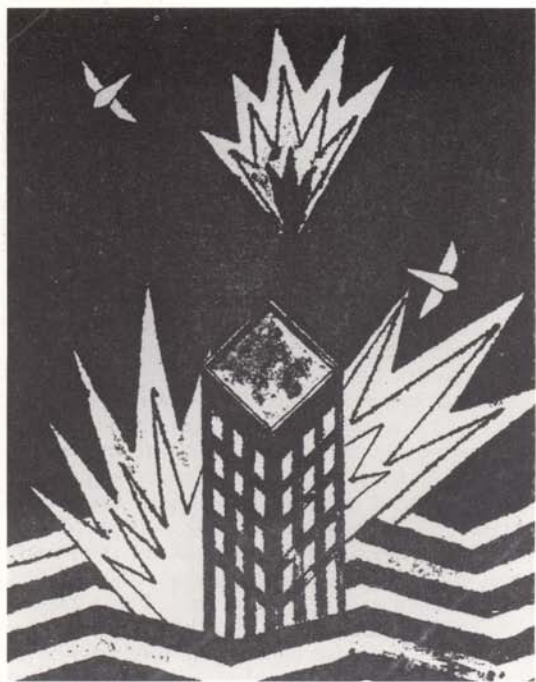
L'insistita dualità che sembra caratterizzare in maniera lineare le scelte esistenziali di Paola Zampa in quel suo affiancare alla paziente costruzione di una propria identità professionale, con l'imposizione a se stessa di precise tappe volta per volta da raggiungere, quasi a segnare punti di arrivo da cui ripartire per nuovi e diversi approdi, un lavoro del tutto «privato» nel campo della ricerca artistica, sembra trovare un preciso riscontro anche in quest'ultimo. Ormai da diversi anni infatti Paola Zampa sembra portare avanti, con una sistematicità ed un rigore davvero insoliti, un lavoro mantenuto nel rigorismo di una riservatezza e di una privacy sorprendente proprio per il suo calarsi in maniera perentoria in una attenta ricerca strettamente legata a ciò che oggi è di più spiccata aderenza alle problematiche attuali dell'arte. Ecce allora contrapporre nelle proprie opere, badando sempre però a mantenere una unità di immagine e di metodo, una primordialità da prima scoperta dell'universo, come si trattasse di un primo sguardo incantato sul mondo, ad una maliziosa e sfrontata naturalità evocata più che attraverso i segni della natura, attraverso le memorie e le tracce della stessa, appena intaccate da una vena di parodia e di ironia ma soprattutto da un divertito gioco caricaturale. Dal punto di vista tecnico, allo stesso modo, Paola Zampa riesce a declinare la sinuosità del segno, certo memore, soprattutto nei primi lavori, del mondo trasognato, pur nella sua carica di violenza e di aggressività di Enzo Cucchi, sul versante di una nostalgia novecentista che va da Carlo Carrà sino alle prove più dissacratorie del migliore espressionismo, con la meccanicità del segno spezzato, duro nel suo costruire immagini, senza pentimenti nel suo procedere sincopato. La struttura stessa dei suoi lavori riesce a contrapporre una «agghiacciante simmetria», tenuta sempre su toni freddi e poco accattivanti, unita ad una scansione della stessa struttura delle opere attraverso un vero e proprio orizzonte visivo che sembra sempre scomporre in due parti le stesse quasi come se tutto dovesse essere compresso tra cielo e terra, fatti reagire nella loro diversa intensità di materia, di luce e di colore, con una continua messa in crisi di quella simmetria attraverso elaborati elementi obliqui di ingresso visivo all'opera stessa. Perché anche di questo si tratta, di riu-

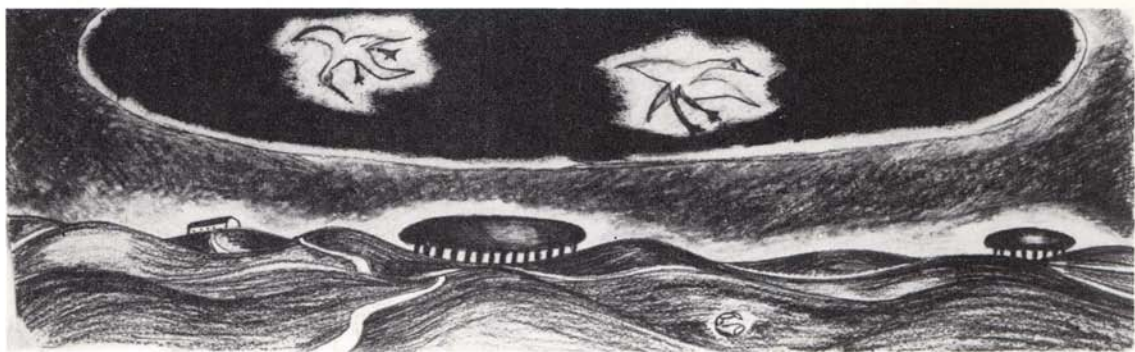
scire a mettere in crisi l'apparente staticità viva con lo straripamento di ciò che vi è rappresentato. Quelle deflagrazioni allora, quegli sconvolgimenti tellurici enfaticizzati dalle linee spezzate e dai percorsi di un segno interrotto continuamente, subiscono una sorta di raggelamento, quasi una messa in posa di sapore accademico, proprio come si trattasse di esibire visivamente la dinamica del movimento, badando però a raggelarlo e ad immobilizzarlo nell'attimo stesso in cui esso si verifica. Ma anche la naturalità di quelle aggressioni visive e di quegli sconvolgimenti subiscono una sorta di spiazzamento proprio per il loro risolversi in un'artificialità costruita che li riduce a pure apparizioni di un universo ridotto meccanicamente al naturale come nelle costruzioni di Balla o, più propriamente, come nei teatri meccanici di Depero.

E non è casuale questo riferimento per Paola Zampa proprio perché tutto il suo lavoro tende a proporsi come grande messa in scena dell'universo. Cosa altro significherebbero altrimenti gli elementi posti in primo piano come una ribalta visiva, così come le successive stratificazioni per piani, con il loro andamento scenografico se non una precisa volontà di ridurre tutto a pura rappresentazione? Ma la rassicurante messa in scena è a sua volta contraddetta dalla vitalità stessa e dall'urgenza aggressiva di quelle comparse architettoniche e naturali. Nessun rischio quindi che tutto si riduca ad una sorta di edulcorato paravento visivo proprio perché ci sono sempre, a tenerci col fiato sospeso, quei fulmini e quelle stelle quasi scaraventati a terra così come ci sono quelle partenze improvvise e quelle discese a picco, in formazione, di quelle micidiali macchine volanti. Se allora quella continua frontalità senza spessori potrebbe sembrare una caduta in un eccesso di decorativismo che le piatte superfici di colore sembrano accentuare, con i loro contorni visibilmente segnati, ci sarà sempre il tremore del segno interrotto, con la sua incertezza, con il suo trepidare, così come il colore evocato nel suo cangiamento e nel suo creare spessori e profondità, a ricondurre l'intero lavoro di Paola Zampa in una struggente e amara constatazione dell'orrore di questo sgradevole mondo e la voglia di prefigurarsene altri per non sentirci più sotto questo «maledetto cielo».



Quattro disegni
da «Lupi nella città», inchiostro su carta, cm. 29×23, 1983/85

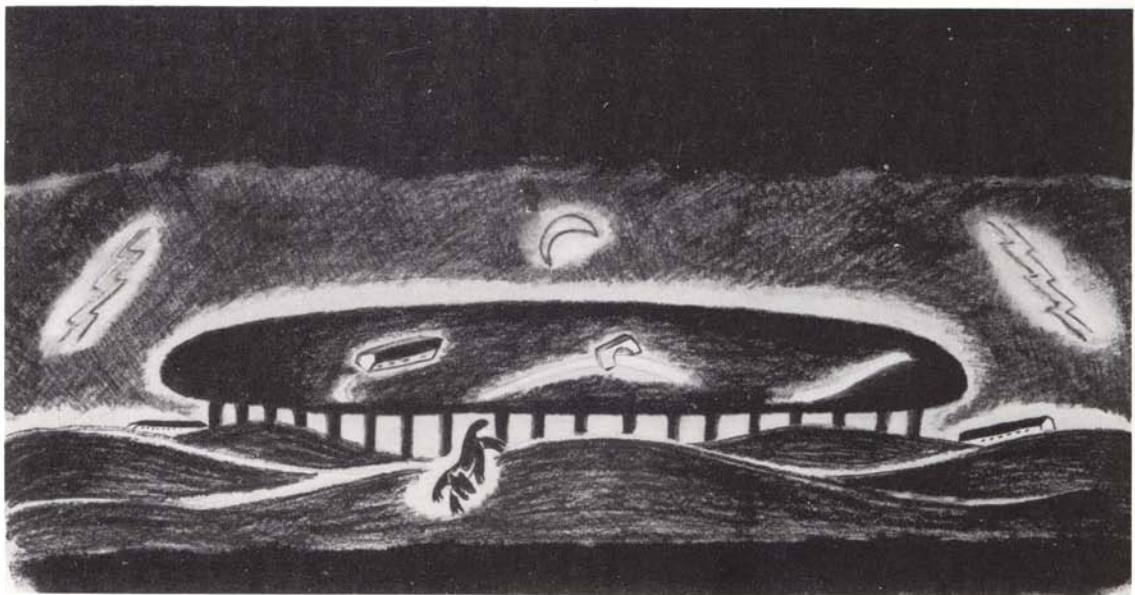




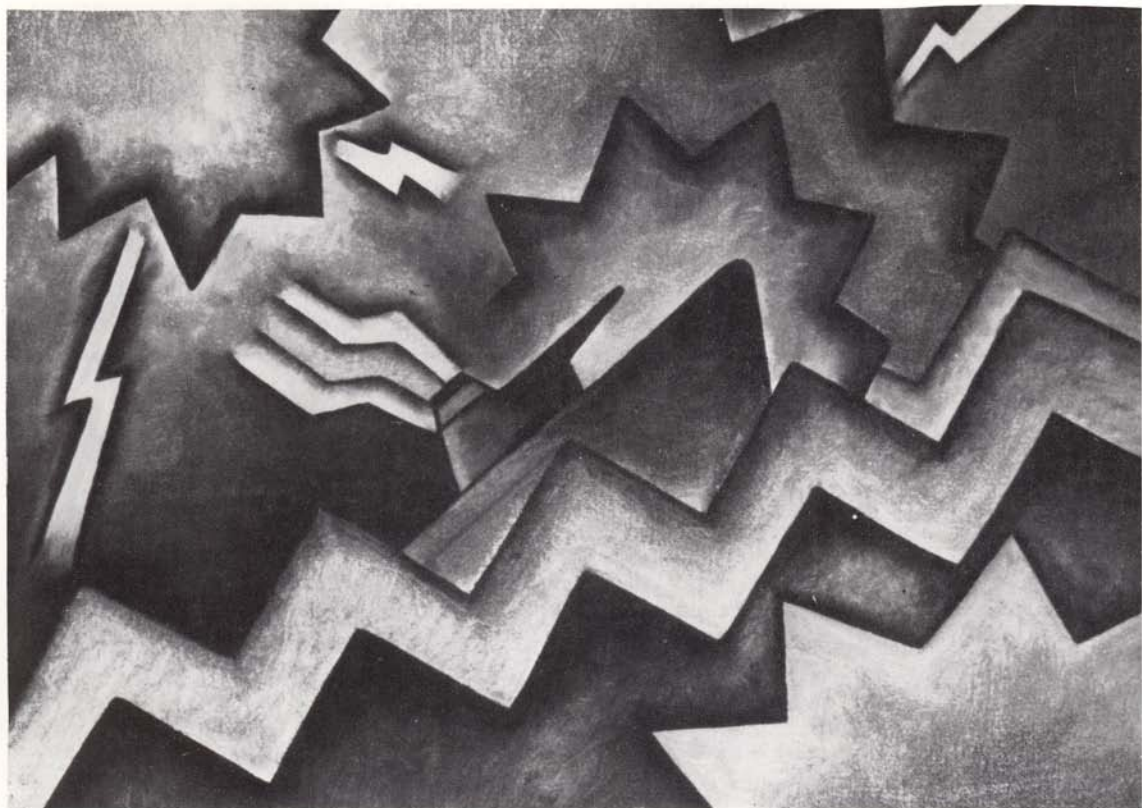
Temporale, tecnica mista su carta, cm. 17×56, 1984



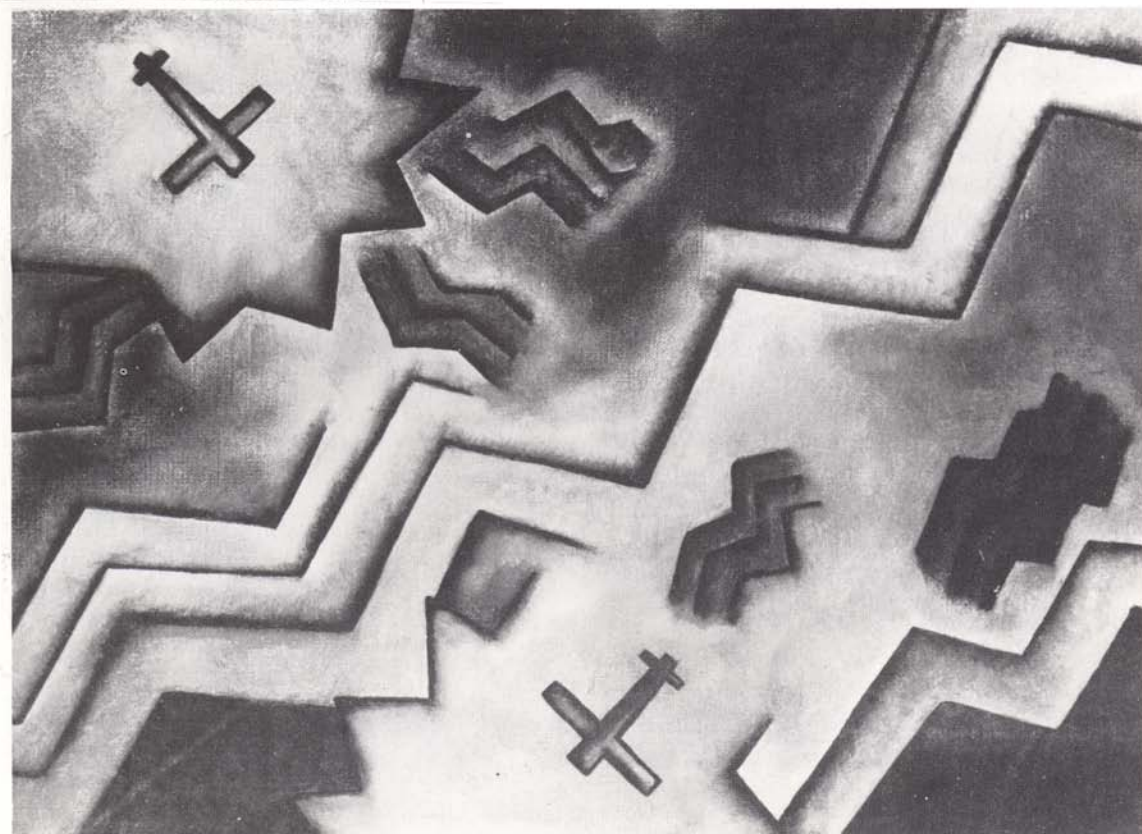
Temporale, tecnica mista su carta, cm. 24×52, 1984



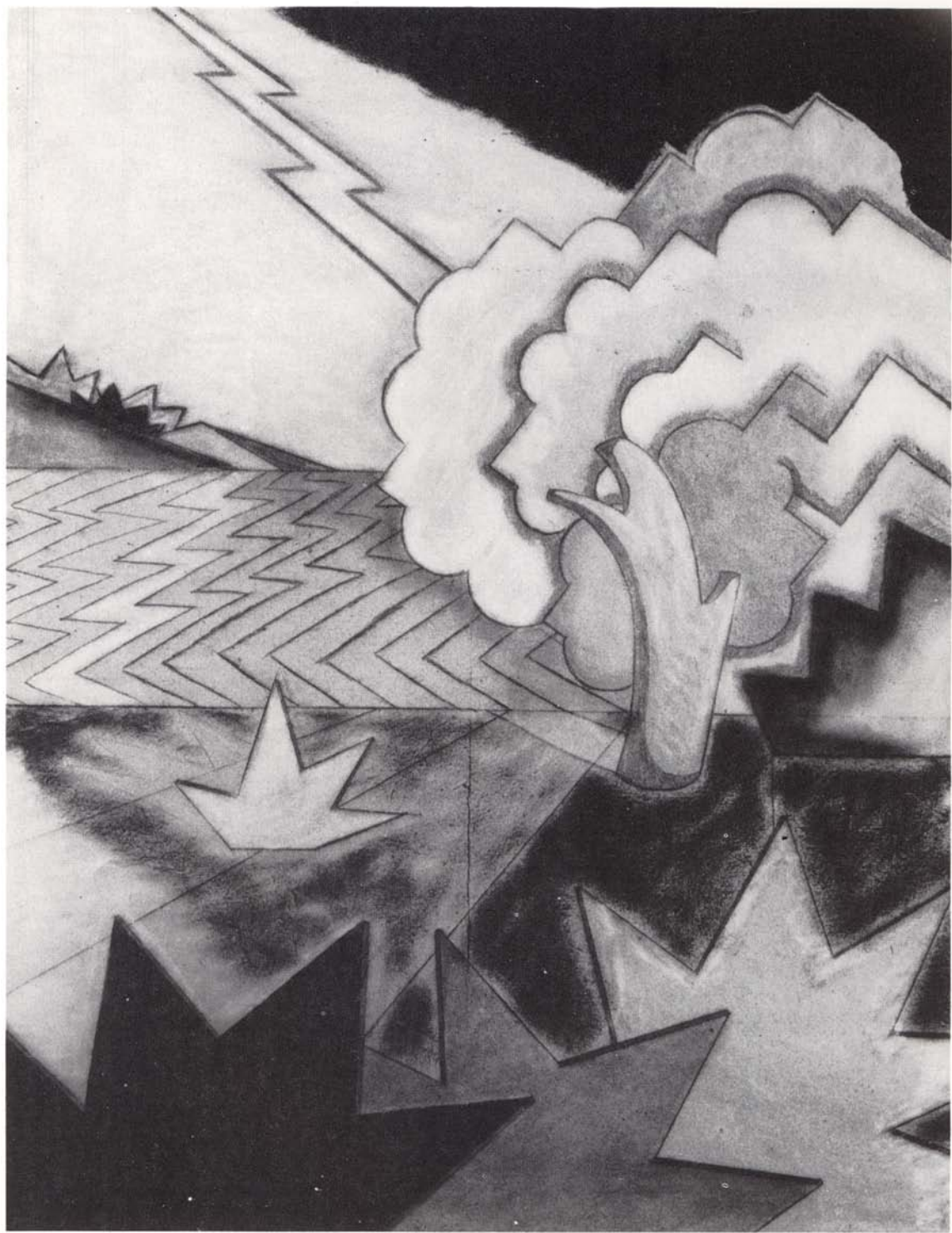
Temporale, tecnica mista su carta, cm. 31×58, 1984



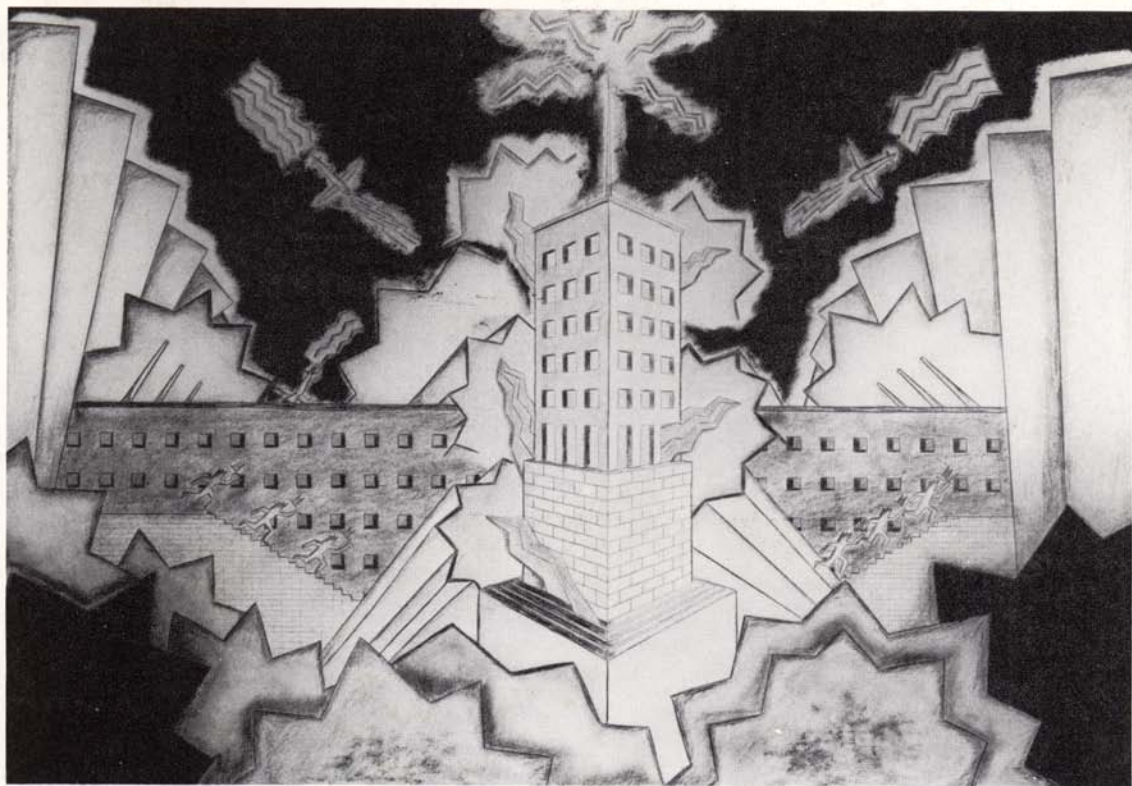
Senza titolo, olio su tela, cm. 25×35, 1986



Senza titolo, olio su tela, cm. 25×35, 1986



Senza titolo, tecnica mista su carta, cm. 100×73, 1985



Incendio al palazzo della radio, tecnica mista su carta, cm. 75×112, 1986