

Leo Strozzi

*Iconismo, sogni mitteleuropei
e quasi d'après*

Questa monografia sull'artista teatina Gabriella Capodiferro, a cui hanno lavorato due altre illustri studiose abruzzesi, è ottima occasione per fare un punto in chiave critica su un personaggio di primo piano nel panorama culturale della Regione, sia per l'ormai notevolissimo itinerario operativo nel campo delle arti visive e della promozione culturale, ma ancor più per i nodi che nel tempo ha saputo intrecciare con le varie esperienze artistiche europee inizialmente figurative e in seguito aniconiche. E questo riuscito tentativo di apertura ai fermenti più avanzati dell'arte contemporanea non è cosa di poco conto, ove si pensi all'ambiente provinciale in cui lei si è trovata a vivere e operare.

Premesso che in questa mia analisi critica verrà presa in considerazione la prima fase della ricerca pittorica della Capodiferro, che abbraccia orientativamente il ventennio 1960-1980, e che determinante è la posta in evidenza dei dati culturali che variamente segnano il suo curriculum, va subito precisato come esso sia stato sempre sostenuto da totale libertà e autonomia da qualsivoglia pur evidente riferimento. Consapevole che l'artista ha sempre un messaggio da proporre al pubblico, Capodiferro dipinge fin dall'origine una realtà non esterna, ma la sua realtà, che comunicata agli altri diviene verità.

Stiamo già discutendo di un principio determinante per tutta la produzione iconica di Gabriella Capodiferro, ovvero dell'inverarsi del binomio forma-contenuto. La sua autonomia stilistica e formale scaturisce proprio da tale principio, che le permette di usufruire di prestigiose e significative esperienze accademiche senza il minimo turbamento estetico.

Si vuol dire che i punti di riferimento e le eredità culturali accademiche, a cui si farà cenno nel prosieguo, non incidono affatto sulla sostanziale originalità, veridicità e direi freschezza dei suoi proponimenti.

Già nei primi anni '70, e precisamente nel 1972, in occasione d'una sua riuscitissima personale

alla galleria Paesi Nuovi di Roma, presentata in catalogo da Gastone Favero, veniva evidenziata una gestualità picassiana con un andamento ovoidale delle forme, teso a evidenziare una teleologia verso il perfetto e al contempo a estrinsecare il suo istinto materno. Si guardino ad esempio le opere *Donna che si pettina* e *Zingara*, rispettivamente del 1969 e del 1970. Altri richiami accreditati in modo specifico, quelli a Matisse, che si articolano in una sorta di atmosfera compatta, che funge da reception dei vari personaggi, soprattutto femminili.

Dello straordinario repertorio matissiano, ove viene enfatizzato in modo superlativo l'elemento colore, troviamo eco in più di un'opera degli anni '60, a cominciare da un bel *Ritratto* del '62 e più ancora in *Dieci vergini* (1962-'63), *Ispirazione* (1963-'64), per finire con due superbi dipinti del 1968, ovvero *Lo specchio della nonna* e *Natura morta con limone*. Il grande protagonista dei Fauves deve aver molto ispirato Gabriella anche nella cosiddetta fase del "ritorno all'ordine", che gli storici collocano nell'immediato periodo seguente la prima guerra mondiale. Ma poi singolare è notare come nella biografia della nostra artista ci sia un corrispettivo della Académie Matisse operante tra il 1911 e il 1917, nella quale egli senza scopo di lucro educava i giovani artisti, proprio come avviene nell'M.G.C., Associazione o Movimento del Guardare Creativo, fondato nella città di Chieti.

E infine, sempre per individuare elementi di dovizia culturale, che sono a fondamento della sua pittura, come non evidenziare la messa in gioco della sua interiore sensibilità e raffinata grazia, propria di una donna amante dell'estetica in filigrana, che compare come una trepida rievocazione in certi segni liberty arabescati? Si veda a tal proposito *Lo specchio della nonna* e *Adolescente e bambola* (1972), ed anche alcuni paesaggi ove il segno ha una priorità sullo stesso colore.



Natura morta con anfora (part.) 1962
olio su tela, 70x50 cm

A tal punto Gabriella è contenta di dare in certe opere la precedenza al segno, che nel decennio successivo decide di far uso d'una nuova tecnica, ovvero il graffito, che sappiamo avere un'importanza archeologica di prim'ordine. Abbiamo allora opere quali *Case di paese*, *Fiori*, *Ritratto*, tutti del 1974, e *Nudo in fiore* del 1976, dove esiste l'anticipazione del privilegio che lei vorrà attribuire al segno graffiato sulla densa materia pittorica nella seconda fase operativa, quella astratto-informale.

Questi gli esordi, promettenti con frammenti sovrapposti della modernità: citazionismo che denota, come dimostrato, una straordinaria cultura visiva entro la quale in seguito prenderà a giganteggiare la figura di Bruno Saetti, l'indimenticato maestro bolognese, che fu suo insegnante all'Accademia di Venezia.

Quanto la grande lezione di Saetti sia stata introiettata, lo si evince maggiormente nella successiva fase astratto-informale di Gabriella, laddove si avrà una predilezione per la materia che il professore, nel dare preminenza all'affresco, rendeva apologetica nei suoi dipinti dalle stupende vibrazioni luminose e dall'incantevole stupore spaziale, tutte prerogative assorbite dalla nostra autrice.

Ancora, del grande suo modello Gabriella Capodiferro saprà cogliere, oltre la suddetta spazialità, il sentimento della perennità del tempo, segno e impronta dell'essere umano, anche contemporaneo, in grado di stipulare un punto d'incontro tra il senso formale degli antichi e la sensibilità dei moderni.

A proposito di incontro o interazione, giova ricordare che una tematica assai praticata dall'arti-

Natura morta con violino (part.) 1964
olio su tela, 45x60 cm



Ispirazione (part.) 1963-1964
olio, 70x100 cm



sta nel suo trascorso iconico è stata quella della coppia, degli amanti, affiancata da incursioni nel tema paesaggistico. Iconografia interessante in chiave storica intanto perché l'interesse per la forma nella sua esteriore verosimiglianza cede il passo all'essenzialità del segno formativo dell'immagine, attorno alla quale si ergono vibrazioni espressionistiche, cromaticamente fauves, ma poi perché apre un ampio e sofferto capitolo esistenziale che abbraccia i temi della maternità, della sessualità dei rapporti di coppia, per un progetto che vada da un impegno professionale a una proposta pedagogica e di vita, come recita il frontespizio del catalogo edito in occasione della sua mostra tenuta a Terni nel gennaio del 1980. In una preziosa testimonianza di Gabriella riportata in questo catalogo si afferma che la vita è amore.

“Quell'amore che una società frettolosa e avida di danaro ha trasformato in commercio, mistificandone il contenuto, senza preoccuparsi che il capovolgimento dei valori avrebbe portato gravi danni soprattutto per le giovani generazioni, tratte in inganno dalla facilità con la quale si parla, si proietta, si comunica, confondendo tutto ciò per libertà sessuale. Nella pittura, come nella scuola, ho sempre cercato – per me nel primo caso, per gli altri nel secondo – di avere e dare questo spazio vitale, dove l'estrinsecazione del proprio mondo interiore sia momento di ricerca, di verifica, di invenzione del proprio esistere: per me questo è amore. È quasi da un decennio che sento impellente il problema, la

scuola stessa, che per me ha sempre significato i giovani e le loro esigenze, spinge a cercare urgentemente soluzioni e nuove proposte". In queste significative parole la chiave di lettura per un'interpretazione autentica delle vicende del '78, a cui si fa riferimento nella scheda biografica inserita nel presente volume.

Comunque queste vicende ci consegnano un'artista impegnata, un'artista che vuole significare, oltre la realtà esterna, la sofferenza esistenziale, la fatica per un impegno etico, un'artista che crede nella forza rivoluzionaria dell'arte, nella capacità dialogica attraverso il pennello diretta a tutti, anche agli umili e agli indotti. In tal senso potremmo dire che Gabriella Capodiferro con la sua pittura si erge contro coloro che nella società cercano di addormentare le coscienze.

Penso di poter affermare che il perimetro giudiziario abbia anche rappresentato uno scrimolo tra una visione vagamente ottimistica del fare arte e l'inoltrarsi nel labirinto del tragico quotidiano che, si badi bene, non va riferito all'esclusiva contingenza autobiografica, ma si amplia fino a coinvolgere l'essere umano qua talis. Senza volere fare il verso alla teoria platonica dell'anima posta nel corpo come in una prigione dalla quale anela incessantemente a evadere, diciamo che la nostra artista ha saputo impaginare uno straordinario racconto di questo carcere subito con i canoni giansenisti e quindi severi della pittura mitteleuropea. Parlo dei vari Klimt, Ensor, ma soprattutto di Egon Schiele, l'autore di ritratti e autoritratti di profondo spessore psicologico, di nudi asciutti e taglienti, maestro indiscusso di un cromatismo quaresimale fatto di rossi sanguigni, di bruni tenebrosi, gelidi gialli, lugubri e incalzanti



Fiore (part.) 1974
olio su tela, 70x50 cm

Il bacio di Giuda (part.) 1972
olio su tela, 180x250 cm



neri feriali in grado di mettere a nudo l'inconscio e sondare le pulsioni represses: tutto un groviglio di segni e severe cromie indispensabili per Gabriella non tanto a evocare figure, oggetti e ambienti che le sono ostili, ma a porre in essere un teatro tragico dalla fissità pirandelliana, ove la persona (per sé una) non sia più tale.

Sono brani lirici inquietanti quelli che lei ci consegna della condizione umana, come si evince dalla deformazione caricaturale dei corpi di certi suoi personaggi. Ed esiste una connessione, a mio avviso, tra cronaca e simbolo nella produzione pittorica e grafica di quegli anni. Mi verrebbe da dire che diverse sue eccellenti opere sono dei veri e propri d'après ideali del citato Schiele.

Parlavo poc'anzi di deformazione caricaturale: giova registrare a questo proposito come un illustre studioso e amico, che a più riprese si è interessato all'opera di Capodiferro, l'indimenticato Marcello Venturoli, abbia citato il nome di Maccari e dell'antenato George Grosz, la cui corrosiva specificità non è del tutto estranea in quella straordinaria narrazione che va sotto il titolo di *I giorni di San Donato*, riferito al penitenziario pescarese. Narrazione del buio, delle sbarre, degli interni senza luce e dei fantasmi ricorrenti nelle notti insonni, dei dialoghi tra reclusi, delle pareti sulle quali lasciare le impronte dell'anima come facevano i primitivi e i selvaggi sul tufo; narrazione esacerbata dai viola e dai bruni, dalle variazioni del color cenere dalla forza indomabile. Scheletrico il linguaggio e antigrazioso come si conviene a chi sia stata contagiata da un'umanità dolente.

Accusa, Isolamento, Sentenza e requisitoria, alcuni alienanti capitoli del tragico romanzo a fondo



Adolescente e bambola (part.) 1972
olio su tela, 100x70 cm

Maternità (part.) 1982-1983
tec. mista su carta intelata, 50x35 cm

agostiniano, mi sia concessa l'interpretazione, se è vero che nella storica mostra del 1983 all'Astrolabio di Roma, impreziosita da un mirabile saggio del già citato Marcello Venturoli, l'artista volle inserire una cospicua suite di opere dedicate alla maternità. Come non identificare tale tema genesiaco con una consolante apertura alla vita, che torna al suo antico splendore dopo una *Saison en enfer*? Ma di quest'ultima nella presente monografia parla con maggiore puntualità il lucido testo di Chiara Strozzi, a cui fa seguito un'ampia indagine di Maria Cristina Ricciardi sulla ricerca pittorica attuale dell'artista teatina.

A chiudere questo mio intervento, nel quale si è cercato di evidenziare le referenze magistrali mirabilmente ricondotte a quella che chiamerei "sintesi del plurale", è doveroso individuare dei neumi estetici con i quali poi nella fase, o meglio nelle fasi successive della sua pittura, Gabriella Capodiferro riuscirà a comporre dapprima una narrazione (ci si riferisce al periodo della vicenda giudiziaria) e successivamente astratte partiture coloristiche en plein air.

Eccoli in ordine sparso: il colore che si fa forma (cfr. *Natura morta con anfora*), per cui l'alternarsi dei colori diventa musicale alternarsi delle forme con talora l'inserimento di pause che hanno un ruolo fondamentale nel gioco delle composizioni; la razionale alternanza fra tema e contesto, sicché ad esempio ad una figura centralizzata fa da accolito un perimetro adeguato che funga da cornice (si veda, perché davvero esemplare a tal proposito: *Ispirazione*) ed esiste quindi tutta una analisi degli spazi; l'interazione mirabile tra energia cromatica e forza segnica (*Ispirazione*, *Paesaggio in rosso* e *Lo specchio*

della nonna); lo scandaglio della luce notturna e diurna, che in questo secondo caso si costituisce in trasparenti spazialità (si vedano: *Luce improvvisa*, *L'estate*, *L'autunno*).

Memore di quanto scrisse Alfred Mannesier, "I miei dipinti debbono essere testimoni di un qualcosa che nasce dal cuore e non l'imitazione di quanto visto attraverso gli occhi. Vorrei esprimere sempre di più la preghiera interiore dell'uomo", Capodiferro nei suoi quadri esplicita quanto gli si sviluppa dentro alla vista della realtà esterna. Bandito così l'esiziale pericolo del verismo, lei regala allo spettatore i suoi silenzi e la sua solarità, i suoi sogni e certamente anche le sue angosce. Silenzi, solarità, sogni e angosce che in natura, o meglio nei fenomeni naturali, sono depositati. Basta saperli cogliere e ravvivarli nella tavolozza, tramutando di volta in volta atmosfere crepuscolari o di meridiano splendore, nostalgiche o drammatiche visioni.







Quattro d'après da La Primavera di Botticelli, Le Grazie, 1981-1982
tec. mista su carta intelata, 35x50 cm



Chiara Strozzi

L'approdo ai sicuri lidi dell'Informale

Se Gabriella Capodiferro è oggi riconosciuta come pittrice informale di rara raffinatezza, non si può ignorare il valore di un momento di passaggio dalla figurazione all'astrazione, avvenuto tra gli anni '80 e '90, in cui a una profonda crisi personale si è accompagnata una vera e propria svolta professionale.

L'annuncio di questo periodo sofferto avviene nel 1981 in *Ritratto di me* e *Schiele*, che prende a sinonimo dell'angoscia interiore dell'autrice la figura tormentata del maestro austriaco, che più di tutti ha indagato a inizio secolo la povertà della natura umana. Capodiferro condivide con lui la contraddizione tra voyerismo subito ed esibizionismo agito, maturando in sé la decisione di affrontare questo difficile tema in tutta una serie di opere che vedranno la luce da qui in poi, per tutto il quinquennio successivo. Eppure è chiaro fin d'ora che lei lo farà con spirito completamente diverso rispetto a Egon Schiele: non sarà costretta a crogiolarsi nei propri conflitti, ma avrà la possibilità di risolverli, così come è scritto all'interno del ritratto e già nel suo studio.

Mentre infatti la mano del maestro esistenzialista assume una posizione innaturale, specchio del suo intimo affanno, quella di Gabriella nel bozzetto si apre alla conquista di una pacificazione del sé e nel dipinto è ritratta sul petto. Così si accentuano anche altre differenze tra i due personaggi, come le tonalità con cui vengono descritti, molto più cupe nel caso di Schiele, e i piani su cui si stagliano, più vicino allo spettatore quello dedicato al corpo della Capodiferro.

Può dunque prendere il via una riflessione sulla solitudine dell'uomo, che dalla sua condizione di isolamento dagli altri, guarda il mondo attraverso le sbarre di un carcere e a sua volta è osservato insistentemente senza rispetto alcuno. Ricorre l'immagine del bagno come simbolo della sessualità mostrata, dell'intimità violata e della totale perdita del pudore. E il titolo del ciclo pittorico afferma: *Qui si vive*, in questo spazio di comune emarginazione, dove gli attori sono giudici che sputano sentenze incomprensibili come bla bla o zingare dalle sembianze animalesche che predicono la sorte.

La violenza delle scene disegnate segue una poetica del brutto, che pare avvicinare l'artista agli esiti della Die Brücke: un azzeramento delle proprie capacità pittoriche in favore di una creazione della realtà completamente nuova. A volte sembra che lei, alla maniera di Erich Heckel o Ernst Ludwig Kirchner, non abbia mai preso prima il pennello in mano e così dia sfogo a una creatività inedita e incontrollata. Per assurdo è proprio questa bruttezza stilistica a dare bellezza al quadro, rendendolo autentico e fresco, come fosse uscito fuori dalla mente di un bambino. E attraverso questo esperimento stilistico si giunge anche alla risoluzione della drammaticità dei contenuti: le sbarre prima si scompongono in grandi campiture di colore, infine si trasformano in finestre a cielo aperto.

Le pulsioni artistiche conducono ancora verso il riconoscimento delle forme e il rispetto per la fenomenologia del mondo, ma già si tratta di una non-figurazione che, piuttosto che raccontare, preferisce svolgere una funzione poetica e suscitare delle emozioni. In questo modo Capodiferro si apre alla cultura europea, contribuendo all'allontanamento dell'arte contemporanea nostrana da quell'italianismo, che si guarda troppo indietro, nell'errata convinzione di potersi ancorare alle vecchie certezze. Quando diventa chiara l'esigenza di superare i più alti esempi dell'arte italiana, l'artista prende a dimostrazione due opere di Sandro Botticelli e volontariamente le stravolge, per renderle sue. Un

Qui si vive (part.) 1982
tec. mista ed olio su tela, 100x120 cm



trittico riguarda la *Primavera*, da cui estrapola il particolare delle Grazie e procede ad una sostanziale semplificazione delle figure, insieme all'accentuazione dei colori e ad una sempre maggiore pressione del segno. La stessa cosa succede con lo Zefiro e la fanciulla della *Nascita di Venere*, perché a interessare l'artista non sono più i significati reconditi, bensì i valori estetici di quei dipinti e la consapevolezza di dover inventare nuovi canoni.

La padronanza del figurativo l'autrice teatina l'ha già conquistata in oltre vent'anni di attività, quando nel 1985 esegue un'opera fondamentale per la sua storia, che le dà il coraggio di abbandonare definitivamente un mestiere già acquisito, per darsi tutta alla pittura informale. Il quadro in questione si intitola *Figlia e madre* e arriva dopo una brutta perdita, che ha messo tutto in discussione e soprattutto ha interrogato Gabriella sulla caducità delle cose terrene. L'atto di amore estremo è accettare la fragilità dell'esistenza e accogliere tra le braccia la persona più cara, facendole lei stessa da madre, proteggendola dalla paura dell'oblio. Stiamo parlando di un dipinto capace di commuovere per l'intensità palpabile con cui è stato realizzato: la malinconia di quegli aranci che incorniciano le due donne, l'abbandono del petto vissuto dell'anziana contro il seno florido della figlia, l'intreccio affettuoso dei corpi in un abbraccio indissolubile. In questo scambio di ruoli Capodiferro prende anche nuova consapevolezza di sé e capisce di aver ricevuto un dono, che va rispettato con la pratica quotidiana del disegno e anche utilizzato in favore del prossimo attraverso l'insegnamento, non solo quello scolastico,



Contemplazione (part.) 1982
tec. mista su carta intelata, 50x35 cm



Ciclo del Qui si vive, particolari da due bozzetti 1982-1983
tec. mista su cartone

a cui si è già dedicata, ma anche quello privato, che di lì a poco comincia con il suo laboratorio creativo per adulti.

La crescita personale subisce intanto un'incredibile accelerata: Gabriella Capodiferro scopre l'Informale e affina la tecnica in funzione di un nuovo rapporto con gli strumenti del mestiere. Il primo pensiero è per il colore, che prende a scorrere come la vita sulla tela asettica e pronta a ospitare il cambiamento. Scrive l'artista in un appunto tutto il desiderio di "rosso vibrante e denso dell'anima mia, azzurro pianto del mio pensiero, giallo radioso della speranza e della gioia". Ogni tinta ha un forte potenziale e costruisce sulla superficie un campo di forze, che la pittrice deve fare in modo che rimangano in costante tensione, creando un gioco di equilibrio. Il principio non è lontano da quello di giustezza compositiva avuto negli anni '30 da Willi Baumeister, più che un pittore, un tipografo tedesco, che ha insegnato gli accorgimenti della grafica ai primi costruttivisti, già votati a un'impostazione geometrica del quadro assai vantaggiosa. Probabilmente la formazione accademica della Capodiferro ha fatto riferimento anche a questo ramo della cultura artistica europea e adesso le ricorda che l'occhio dello

spettatore va guidato attraverso un movimento visivo, che è proprio il colore, con la sua posizione sulla tela e la sua intensità, a generare.

Oltre all'elemento coloristico c'è poi quello materico, particolarmente importante nel caso della pittura informale, in quanto permette all'artista un dialogo sincero con la propria gestualità. Eppure la materia costituisce comunque un problema, nel caso in cui l'arte cessa di essere rappresentativa e si dà come realtà autonoma. Le paste cromatiche non costituiscono più un mezzo di espressione infatti, ma sono la sostanza del messaggio, un prodotto capace di parlare per se stesso, staccandosi dal proprio creatore.

Tutto questo avviene attraverso un processo lungo e sofferto, che Gabriella Capodiferro ha metabolizzato proprio a partire dalla fine degli anni '80 e inizio dei '90.

Inevitabilmente il primo attore in questo spettacolo che si chiama arte è chi fa un lavoro mentale e partorisce l'idea. L'artista informale non lascia che i bozzetti impoveriscano le sue teorie, così Gabriella ha abbandonato ogni tipo di progettualità all'85 e ora piuttosto si lancia nell'atto creativo, accettandone l'imprevedibilità e affinando la capacità di dominare gli imprevisti. Dopo aver stabilito un contatto col quadro, scegliendo il più delle volte di tendere personalmente la tela sullo scheletro di legno, lei ascolta le sensazioni del momento e stende un colore adatto a creare la giusta atmosfera. Una volta che la superficie è pronta ad accogliere il pennello, può iniziare la fase degli interventi e delle puliture, così come il processo si può arrestare in favore di una riflessione preparatoria, che può durare giorni o anche mesi. Ciò che è evidente è che l'arte di Capodiferro ha bisogno di lacerazioni, di lunghe pause e di ritorni, tutte cose che le permettono di separarsi dalla materia pittorica per osservarla da



Bozzetto per Palloncino 1985
tec. sanguigna ed ecoline su carta



Bozzetto per Maternità 1985
tec. sanguigna ed ecoline su carta

fuori e valutarne la validità. Il suo è un metodo che si ripete e che si conclude con l'esigenza di non finire mai il quadro. È così che può ripetersi all'infinito quel rito che coinvolge completamente il suo corpo, perché non si tratta solo di uno sforzo manuale, ma dell'implicazione di tutti i sensi, dall'olfatto che si accorge della differenza tra un olio e un acrilico, all'udito che percepisce il contatto dei pennelli con la tela grezza. Si può parlare dunque di fisicità del rapporto d'amore col quadro e di passione perfino per questo oggetto dei desideri, a cui si dedica una parte importante della giornata e non si permette di partecipare ad alcuno.

Tale rapporto chiaramente non è fine a se stesso, ma è il modo in cui la pittrice mette in comunicazione la propria esistenza con il resto del creato. Ed è qui che avviene il passaggio al potere metapoietico dell'opera, per cui l'artista smette di essere l'agente della comunicazione e il prodotto creativo trasmette suo malgrado i propri significati. Esso costituisce una realtà a sé stante, che prende a vivere indipendentemente dall'autrice ed entra in relazione col fruitore in modi e con implicazioni diverse. La sua è una natura polimorfa, che si esplica sostanzialmente nell'assenza di riferimenti spazio-temporali; per questo il legame con l'osservatore può nascere improvvisamente, come un'intuizione, oppure può rendere necessaria una lunga riflessione. Quello che è certo è che mai il quadro si dona completamente alla sola percezione, anzi, chiede sempre all'uomo un ragionamento intorno alla giusta comprensione della realtà.



Andando a... (part.) 2008
tec. mista su tela, 60x90 cm

Attraverso la tecnica informale gli lancia degli indizi, in cui è possibile intravedere qualcosa, stimolandolo su una costruzione personale della verità. Un segno può voler dire un albero, piuttosto che un'onda: tutto dipende da chi osserva e ha il potere di svelare il mistero dell'arte, dunque partecipa all'evento creativo.

Questo è un modo di concepire il mestiere dell'artista originale ed estremamente interessante, non stupisce che abbia fatto la fortuna di Gabriella Capodiferro. Colpisce invece come la ripetizione di questo schema operativo rimanga nascosto dietro opere bellissime da vedere. Si sosta davanti a loro senza ragionare troppo sul meccanismo di costruzione dei significati, che immediatamente viene innescato; talvolta tuttavia l'autrice gioca a lasciare delle tracce, ovvero dei simboli riconoscibili, che inevitabilmente pongono delle domande. In molti pezzi degli anni '90 c'è ad esempio la figura ricorrente di una piccola bicicletta, che con le sue grandi ruote si impone sullo sfondo materico, altre volte invece compare un palloncino a volare leggero per cieli infiniti. Entrambi hanno a che fare con il valore della libertà, fortemente sentito dall'autrice, e anche con un ritorno all'età dell'innocenza, che possa elevare lo spirito dalla concretezza del mondo.

Si può paragonare quest'uso del simbolismo a quel disegno infantile, di cui abbiamo parlato a proposito del ciclo del *Qui si vive*. C'è comunque il desiderio di recuperare un'autenticità dai più relegata a un periodo ben preciso della vita, quello della fanciullezza, da lei invece mantenuto vivo proprio grazie all'esercizio artistico. Del resto sia il fine dell'artista di comunicare istintivamente col creato,

che la possibilità data all'altro di costruire la propria verità, attingono a una certa purezza d'animo e ad un infantilismo buono. Recuperati questi, Capodiferro dipinge per tutti gli anni '90 e anche oltre, raggiungendo un'estrema sintesi. Può così focalizzarsi sull'elemento luce e la sua connessione col ritmo dell'opera: alcuni acquerelli misti a pastelli rendono una luminosità fluida e perfino tonalità decise, come il verde bottiglia o il magenta, splendono, accordandosi agli altri colori. In opere come *Venti di guerra* del '91, *Primo inverno* del '92, *Dov'è passato il fuoco* del '93, le campiture cromatiche scandiscono la superficie pittorica a cadenze regolari e la pittura si fa musica nella ricerca di una gradevole armonia.

Resta da analizzare un ultimo strumento che gioca a favore della buona riuscita del quadro, qualcosa che l'artista in qualche modo prende in prestito dalla poetica delle impronte di Toti Scialoja, senza tuttavia frapponere tra sé e la propria creatura lo straccio, come invece usava fare il maestro romano. Per questi le pennellate erano tracce del suo passaggio, per Capodiferro le tracce sono incisioni eseguite con una punta metallica, che scalfiscono il duro strato di pittura e mettono a nudo colori e segni sottostanti. In questa pratica preistorica l'artista ripropone la magia del graffitismo, elaborando un linguaggio intuitivo, com'era quello primordiale prima dell'avvento della scrittura. C'è poi la soddisfazione tutta estrosa nello scoprire qualcosa di nascosto e contemporaneamente nel dare una testimonianza della nostra civiltà moderna.

Se le tendenze creative di Gabriella Capodiferro si affermano nel ventennio considerato, dopo un felice esordio nella ritrattistica e più in generale nel figurativo moderno, bisogna guardare anche agli esiti a cui l'affermazione dello stile informale ha portato negli anni 2000, per capire che l'elevazione dell'artista a una pittura sempre più ricercata non è certo destinata ad arrestarsi.

Dove è passato il fuoco (part.) 1993
tec. mista su tela, 50x60 cm







Quattro d'après da La Nascita di Venere di Botticelli, Zefiro, 1981-1982,
tec. mista su carta intelata, 50x35 cm

