

## Calligaro e la storia

*Tra Sud America e Friuli si consuma l'esperienza estetica di Renato Calligaro, una tra le più complesse figure dell'attuale panorama artistico contemporaneo*

di Giulio Montenero

All'inizio, un esercizio preliminare di lettura su tre parole: decollato, assimilare e contratto (1).

Le tavole di Renato Calligaro sembrano decollate perché risultano da un'azione mentale esercitata nella direzione opposta a quella di chi fa un collage. Costui incolla, salda tra di loro frammenti di materiali diversi, traendone un effetto omogeneo d'insieme, mentre Calligaro stacca le lievitanti zone pittoriche, le libera dal peso, le fa decollare, come un aereo che si stacca dal suolo, dalla superficie dell'acqua, dal ponte di una portaerei. Vero è altresì che San Giovanni Battista è detto il Decollato, perché Salomè, fattolo decapitare, aveva voluto adoperare la sua testa in una danza erotica, sperando invano di stroncarne la forza profetica.

Calligaro assimila. Ossia, rende simili le genti del suo Friuli e quelle del Sudamerica, dove ha vissuto a lungo. Accomuna le une alle altre per scaricare le energie liberatorie accumulate dagli stravolgimenti fantastici. Ma assimilare è anche assorbire materiale nutritivo dal tubo digerente verso il sangue, a formare parte integrante dell'organismo vivente. In campo culturale, assimilare significa far propri concetti e abitudini altrui. *Spiritus durissima coquit* è il motto iscritto sul cartiglio che avvolge lo struzzo, stemma di una casa editrice.

Le figure di Calligaro sono a momenti contratte, come dicasi di due o più vocali unite in un dittongo, o del restringersi, raggrinzarsi, corrugarsi di qualcosa che prima era espanso. Quei personaggi, peraltro, diventano diversi da se stessi e con ciò propongono al lettore un contratto sociale diverso ad ogni tavola, avendo rescisso il preliminare accordo di identificazione stabilitosi quando il personaggio era apparso per la prima volta nella vicenda.

Sforziamoci, ora, di compenetrare i due significati di ciascuna delle tre parole. Ne sortiscono tre ibridi. Se lo avremo fatto bene, saremo già nel *Deserto*. L'ambiguità tra i due significati genera il meticcio che racconta la sua vicenda, dapprima epica, dipoi lirica, sul piano di un galleggiamento dei nessi sintattici al di sopra della realtà, mai però rifiutata. Il personaggio trova su quel piano il

luogo del ricominciamento della storia, ragione d'essere della poesia e ragionevole fede del poeta nella possibilità di influire sul destino degli uomini.

L'ibridazione riesce perché prima vi era stato uno scambio tra pittura e fumetto e, prima ancora, erano scattati scambi fra prelievi storici disparati e asincroni all'interno della pittura.

La pittura di Calligaro prese avvio da un sognante e lunare neorealismo. Si è fatto il nome di Anzil, friulano assai «nordico», incline alla plasticità visionaria e surreale. Starebbe bene — pensiamo ai volti triangolari — anche un accostamento al triestino Predonzani, specie quando questi inscenò le maschere povere, antichi suonatori della commedia dell'arte, sul paesaggio di rovine di una Italia distrutta dalla guerra.

Pittura di teatro, dunque. Il che ci induce ad un gran salto all'indietro per piombare sulla *Conversione di San Paolo* del Caravaggio, dove viene concentrato un folgorante rivolgimento spirituale nel poco spazio consentito ai rapidi e contrastanti movimenti dell'uomo e del cavallo, gravi entità corporee. E se quei corpi esplodessero per l'eccesso di energia mentale, come in Max Headroom? (2). Altro salto, stavolta in avanti, fino alla riproposizione lirica della dissoluzione informale nelle tavole conclusive di Calligaro.

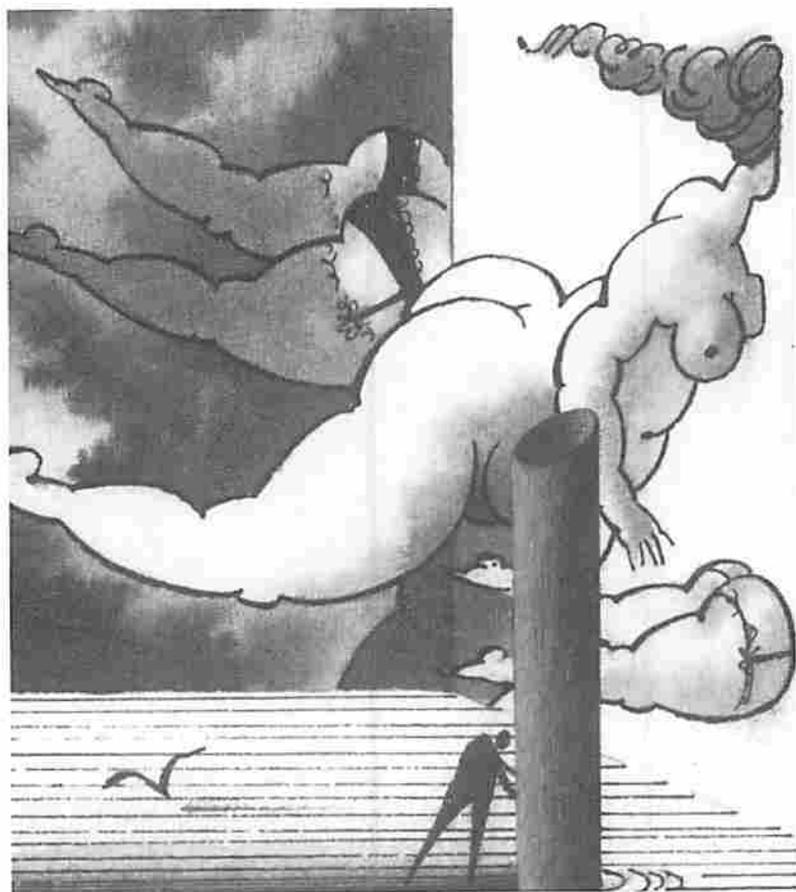
Se vogliamo però intendere e penetrare la «pasta» della pittura, dobbiamo tornare indietro, ancor più indietro del Caravaggio, e dobbiamo lasciarci trasportare dalla corrente che si era formata nel golfo a ridosso della convinzione «tecnica» che la figura da rappresentare in pittura dovesse essere prima immaginata dal pittore tal quale fosse modellata dall'uomo, e non dalla natura, con l'argilla da cui egli stesso, biblicamente, era nato. Donde il monocromo delle terre emiliane, strumento diagnostico del prossimo venturo movimento dei corpi dalla loro conformazione plastico-chiaroscurale. Una lunga trafila ci accompagnerà (Correggio, Carracci, Piazzetta) fino al momento in cui, con Morandi, soltanto la luce porterà dall'esterno il movimento sul vaso che accoglie l'estrema memoria umana. Poco dopo, il naturalismo informale (Morlotti, Moreni, Mandeli...) verserà la pittura sulla sponda opposta, riva sulla quale Calligaro vedrà l'altra e simultanea esplosione, per la quale aveva funzionato da detonatore l'immaginario americano, dalle trasfigurazioni epiche di Orozco, alle morfologie psicologiche di Matta, fino ai corpi di Lam, nei quali impongono ingredienti meccanici e filamenti organici.

C'è un progressivo avanzamento delle componenti dinamiche all'interno del quadro, ripercorrendo la storia della pittura a grandi balzi, e da quadro in quadro, mutuando il piano sequenza del cinema e la striscia del fumetto.

Ai salti e alle mutazioni Calligaro ricorre per svincolarsi dalle strettoie della contiguità sequenziale metonimica, catena cronologicamente consecutiva di trasposizioni parziali da un quadro all'altro nella storia della pittura secondo i positivisti e nelle strisce dei fumettari di scarsa indipendenza dalle prescrizioni del commercio.

Calligaro adotta, invece, la metafora, procedimento di sostituzione totale, per cui dall'uno all'altro quadro permane soltanto il pensiero a difendere l'identità del pensante.

Affidarsi alla immediatezza della metafora presuppone un rapporto paritetico fra autore e lettore. Calligaro rifiuta il paternalismo didatticistico di chi



Da *Oltreporto*  
di Renato  
Calligaro,  
Udine,  
Edizioni della  
Periferia,  
1982, p. 16.

congettura: prima ti spiego io quello che devi capire, poi, quando non ci sarà più alcunché da scegliere, sarai libero di scegliere. Succede in questo modo che la funzione didattica venga esercitata con particolare accanimento nei confronti della parola e del segno, finché la poesia, mozzatele così le unghie e privata del suo profumo e anche del suo orfico potere liberatorio, viene resa innocua e inutile, banalizzata, comunque, in poche o molte parole «scientifiche».

La metafora è, invece, prepotenza della libertà. Pratica, questa, maggiormente difficile che la più ingegnosa esplicazione di astruse leggi empiriche nel cosiddetto immaginario scientifico e che il più sottile ammiccamento con i gerghi del falso ermetismo o della falsa avanguardia.

C'è il rischio che il lettore, trattato come adulto responsabile e non come fanciullo da istruire o come suddito infedele da affiliare in un complotto mafioso, non goda della libertà che gli viene offerta. E c'è il rischio che l'autore stesso si faccia intendere poco e male proprio per quei salti qualitativi e quello sventagliamento improvviso di prospettive sconosciute che sono condizioni della libertà. Calligaro affronta tali rischi e ha ragione di affrontarli.



Da *Oltreporto* di Renato Calligaro, ed. cit., p. 20.

Calligaro non persegue il consenso coatto che è la finalità della pubblicità, della propaganda e, al giorno d'oggi, della maggior parte delle imprese umane. Rifiuta le prescrizioni dello scrivere in funzione del mercato editoriale e del dipingere in funzione del mercato artistico, mercati che si finge siano liberalisticamente dominanti e che sono invece subordinati alla volontà politica che porta verso soluzioni imperialistiche. Non ha code di paglia, perciò accetta con piena spregiudicatezza la logica dell'industrializzazione e della comunicazione di massa. Sono la nostra seconda natura, magma nel quale ci si muove con maggior spontaneità e penetrazione che nella prima. Il fumetto è poesia.

Nel fondo del cuore, codesto modernissimo Calligaro è un uomo antico, addirittura preistorico. È l'emulo dei pittori delle caverne. Dipingevano scene di caccia. La meraviglia che essi suscitavano nell'animo proprio e altrui, evocando sulle pareti rocciose quel fuggevole e complesso avvenimento e ricreandone forme e sentimenti, era tanta da dare fiducia ai riguardanti circa l'esito favorevole della prossima battuta di caccia. La magia nasceva dalla stupefazione della poesia che restituiva agli uomini il senso degli avvenimenti trascorsi, per cui il rituale stesso del dipingere, azione poetica e sacerdotale, li rendeva incapaci di reazioni sbagliate o malvage, pronti ad uscire dalla caverna e a vivere la vita.

Calligaro ripercorre la medesima strada. È stupefacente per noi che egli riesca a raffigurare su un pezzetto di carta i rapidi mutamenti di variegati stati d'animo suscitati dalle relazioni comunicative planetarie che modellano l'ope-

rare umano, stabilendo reciprocità di effetti tra l'America latina e il Friuli, tra l'industrializzazione e la guerra, tra il progresso e la distruzione, lungo gli itinerari dei sentimenti nella famiglia. Ben più facile del dipingere sarà la nostra azione nel mondo, se avremo appreso a muoverci nell'ambiente dischiuso da Calligaro, sociologia figurata, nuova *biblia pauperum*.

L'eroe è Narciso, invisibile hidalgo, protagonista di *Deserto*, isolato componente di una insostituibile famiglia d'origine, che pur lo trattiene a sé con violenta passione. Profeta del dio straniero in cui tutti abbiamo bisogno e che nessuno adora, perché è sconosciuto, il metamorfico cavaliere errante svuota se stesso per travasarsi nell'azione. Ricomincia dal nulla di un'epicità assoluta e vede il mondo costipato di cose irrelazionate. Perciò si aggrappa alle macchine «naturali», la jeep e l'elicottero di *Deserto*, le navi e le torri per la trivellazione petrolifera di *Oltreporto*, strumenti di identificazione della sua tragica avventura di allontanamento dall'utile.

Ma il duello più crudele lo ingaggia la madre sua, Cisneros, che lotta per la sopravvivenza del figlio. Mescola il ruolo di madre e il ruolo di prostituta, simmetrica rispetto alla Figliastro in *Sei personaggi in cerca d'autore*, quanto il sociale e lo psicologico, sconvolge le determinanti strette e grette dell'operare, lo allarga nella grandiosità sconfinata del villaggio sudamericano o friulano che è il villaggio planetario in cui tutti abitiamo.

Prima di rappresentare la guerra civile di Cisneros contro il mondo, Calligaro aveva affrontato una battaglia contro se stesso. Ciascun uomo lotta contro la propria ombra. Ma per gli uomini della burocrazia l'ombra materialmente certa è un pezzo di carta scritta, mentre per i pittori è un foglio bianco presto occupato da un fantasma storicamente individuato, corposamente impastato di colori. L'ombra di Calligaro emerge dalle nebbie mitologiche della borghesia del secolo scorso e dagli anacronistici risvolti freudiani e balza, urlante e danzante come Cisneros, nell'attualità del femminile.

Antesignana di Cisneros, la giovannea Donna Celeste apparteneva anche lei al villaggio planetario-casareccio, assertrice di un pragmatismo oltranzista che si flette alle convenzioni umoristiche del normale fumetto. Eppure persino lei diede alito alla fede nell'immaginario: «Approfittate, approfittate personaggi a vivere, finché a me non mi andrà di morire».

Il chiasma fra persone della realtà quotidiana e personaggi del racconto si incrocia dunque sul piano della derivazione caratterologica, da Donna Celeste a Cisneros, sia nell'intreccio fra scena dipinta e scontro dei ruoli nel mondo. I nostri simili, piccoli e inconsapevoli fregoli, mutano maschera nel folle e involontario tentativo di arrivare a Nessuno. Ma Nessuno — a meno di farsi machiavellici Ulisse per catturare e sottomettere il nostro prossimo — non tocca la brutalità del potere. Calligaro ne è ben certo. Le sue tavole sono il Leviatano d'oggi, non più confinabile nella lontana mostruosità dell'apparato amministrativo statale da quando quell'apparato si è metastatizzato nella burocrazia di tanta parte della conoscenza e dell'azione umana.

Il potere penetra nelle figure di Calligaro, s'infiltra nei loro oggetti, dilaga con smisurata forza sugli scenari dello sfondo, deserti e cieli incendiati dall'antropizzazione. Intanto il corpo dell'uomo — o, per meglio dire, della donna — si espande fino a coincidere con la realtà, realtà che potrebbe precipitare nel

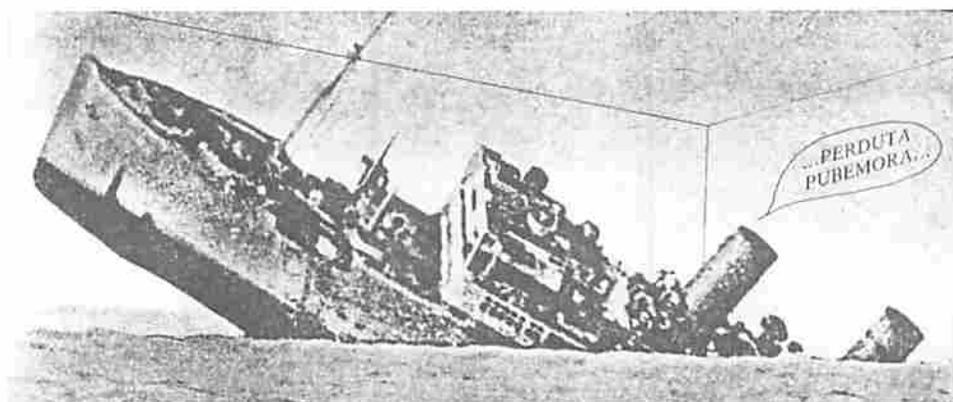
nulla puntiforme del pensiero-sentimento o del sesso generante. Ma nel frattempo il soggetto è già diventato oggetto universale, come se l'Io assoluto al femminile spuntasse immenso oltre le cime delle montagne carniche e sorrisesse all'io narrante (l'ultimo maschio della pianura friulana), impacciato ingegnere alle prese con la grottesca combinazione fra la vecchia tragedia rurale e il recente dramma industriale.

La favola pittorica poco convincerebbe se non avesse avuto origine dal romanzo storico. Il romanzo d'oggi è soprattutto un prodotto delle culture sudamericane. Per cui non è casuale il legame di Calligaro con quel mondo. Giungono a proposito le considerazioni svolte dal pensatore cileno Victor Farias, autore del libro *Heidegger e il nazismo* che ha suscitato tante dispute<sup>(3)</sup>. «Io sono un latino-americano. E ho l'impressione che qui in Europa abbiate solo un problema e cioè quello dell'angoscia di una possibile fine del mondo. La differenza rispetto a noi è che laggiù il mondo non è ancora neppure iniziato. Noi latino-americani ci troviamo in una situazione in cui o cominciamo ad essere o non saremo mai. Non si tratta di sostituire lo spagnolo al tedesco e considerare l'America Latina come il solo luogo dove si possono vedere autenticamente i problemi, secondo l'obiezione di Vattimo. Noi siamo degli analfabeti. Non abbiamo filosofi degni di questo nome. Solo dei buoni scrittori e poeti. Ma, partendo dalla nostra realtà, vediamo che c'è una connessione tra una certa filosofia e un avvenimento storico decisivo come il nazionalsocialismo e che la connessione non può essere ridotta a scontro tra diverse scuole filosofiche europee».

I romanzieri latino-americani raccontano la gestazione «irrazionale» di una classe dirigente nuova che la storia sta dolorosamente partorendo in rispondenza ai bisogni umani del presente. Calligaro calca le sue figure su quei personaggi. Ed è metafora propriamente politica e non descrittiva tra le vicende del Friuli dopo il terremoto e la storia di emancipazione postcoloniale delle genti iberico-americane. Incita i friulani a ribellarsi contro il ricatto efficientista che li appiattisce su uno standard piccolo borghese. Risveglia la propensione all'eroico di questo popolo di frontiera. Non vi sono, però, bandiere ideologiche da difendere. Le sue bandierine sono piantate dal Geometra, che è costretto a procedere alle lottizzazioni per gli insediamenti civili e per le trivellazioni petrolifere. La lotta sarà una sorta di strana corrida d'oltreoceano — Paesi degli emigrati —, prova gratuita, a rischio di morte, del valore inalienabile della vita.

Incalzando gli avvenimenti sull'inesistente confine tra la realtà interiore e il mondo esterno, Calligaro ci induce a considerare i vantaggi dell'attuale situazione di stallo, che gli impastoiamenti ideologici hanno determinato. È un intervallo vuoto, occasione strategica per ripensare il divenire sociale visto al rallentatore, riletto in moviola.

Calligaro trasferisce l'avventura nelle stazioni immobili della pittura. Il dominio di questo linguaggio potrà essere domani strumento di potere. Ma guai a predisporre armi per gli avversari. Dobbiamo essere sicuri che le armi non possano essere espropriate e rivolte dai pochi contro i molti. I poemi di Calligaro danno piena garanzia. Sono nati dall'intimo della fantasia individuale sul supporto della tradizione pittorica propriamente italiana e vengono vei-



Da *Oltreporto* di Renato Calligaro, ed. cit., p. 15.

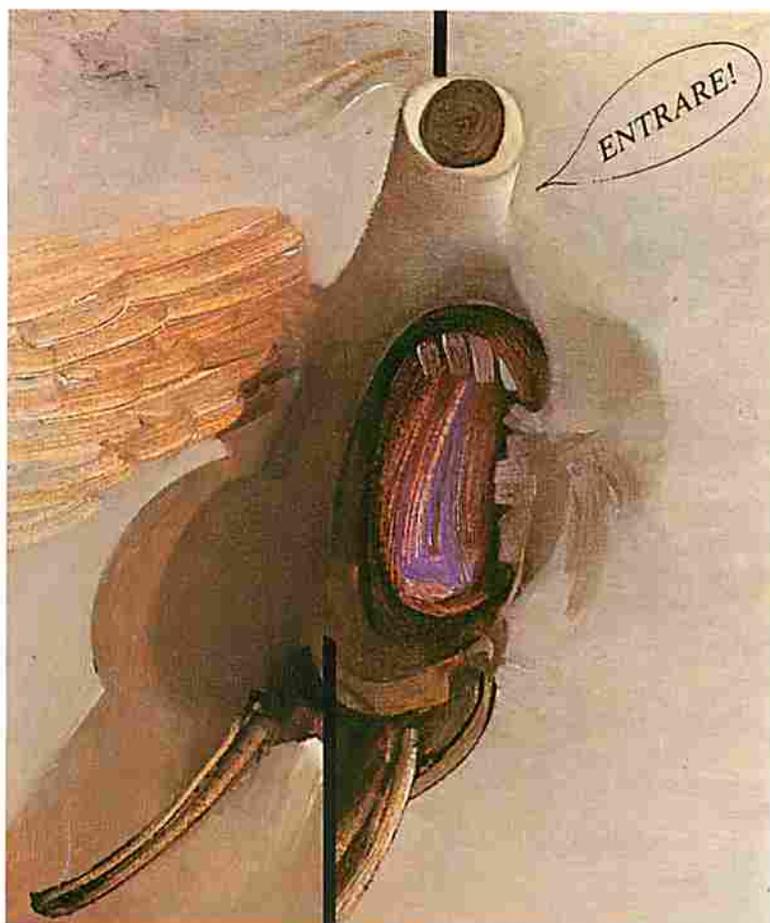
colati dal fumetto ad un consumo di massa.

Benché non ancora del tutto esplicitato nel concreto dei prodotti di Calligaro, questo metodo assai avanzato ci fa riflettere sul fatto che lo stallo nell'elaborazione politica dell'esperienza italiana non è poi tale, ma diventa retrocessione se lo si confronta all'intesa trasformazione di altri popoli (e, se in direzione evolutiva o involutiva è questione qui non pertinente), talché viene così legittimato lo sbocco nella nuova avanguardia che, come le avanguardie storiche e come il futurismo in ispecie, è un tentativo di forzare con l'immaginazione il gap tecnologico, dislivello civile che separa il nostro Paese dai Paesi maggiormente industrializzati e radicalmente socialdemocratici, prefigurando una linea di sviluppo italiana diversa e alternativa rispetto a quella.

L'avanguardia è una breccia nel muro di conformismo che chiude comportamenti stereotipati. Chi oltrepassa il varco e salta nel vuoto dell'immaginario supera la prova di una istantanea iniziazione. Entra nel teatro dove la realtà si moltiplica sugli specchi della fantasia e quando rientrerà nel mondo avrà imparato a scegliere e a volere per proprio conto.

I nostri avversari cercano di dissuaderci. Vogliono convincerci che siamo sempre in una condizione di stretta necessità. Perciò ci infliggono una sorta di doccia scozzese ideologica: col sessantottismo, tutti rivoluzionari; col riflusso, tutti riformisti. Contro tali aberrazioni, il buon senso, prima ancora del principio di libera scelta, porta a ritenere che l'atteggiamento rivoluzionario e quello riformistico non sono prescrivibili dai medici specialisti in politologia per cure a tempo da loro determinate. Ognuno deve scegliere in ciascuna situazione.

In questo Calligaro è il vero riformista, colui che avvia un procedimento di trasformazione sempre aperto a ulteriori trasformazioni, in relazione ai rapporti fra gli individui nella sfera sociale della certezza, del contatto fisico. Spinge i friulani ad essere altrettanto ricchi di immaginazione e di coraggio quanto i sudamericani e li colloca perciò in un mitico villaggio, dove la confusione del soggettivo con l'oggettivo è simbiotica alla contaminazione linguistica: pittura e fumetto, ed anche prelievi dal romanzo e dal cinema, dalla poesia e dalla fotografia.



Da *Lirica 4*  
di Renato  
Calligaro, ed.  
cit., p. 6.

L'urlata apostrofe di Cisneros («Perché guardi e non vedi?»), Calligaro potrebbe rivolgerla a noi che leggiamo e osserviamo le sue tavole e persino a lui stesso che le ha scritte e dipinte. Sono soltanto squarci lacerati dall'io narrante. Al di là turbinano le sensazioni-sentimenti non ancora strutturati nel percepibile, universo non avvolgente ma in continua espansione, cenni di grafia e di scrittura subito sciolti nella nebbia onirica del colore.

Il discorso sincopato si suicida e lascia dietro di sé qualche grido disperato e qualche brandello di saggezza popolare con cui si tenta di scuire le ganasce della tecnica, morsa che costringe ad agire secondo la volontà altrui.

Calligaro non vuole colloquiare con un lettore seduto nella comoda poltrona della propria immutabile identità. Non dipinge per estorcere ammirazione all'esperto che sa già che cosa è la pittura. Cerca compagni che intraprendano con lui l'avventura di guardare un mondo che non si conosce, perché la realtà morale è tutta da creare.

Ai partecipanti vien fatto obbligo di decollare dal normale e di contratta-

re ad ogni pagina l'accettazione o il rifiuto del diverso che viene a loro proposto. Il biglietto per il viaggio lo deve pagare anche Calligaro. Forse codesto prezzo alla normalità industriale si materializza nella lucentezza della carta patinata, sorta di cellofan mortuario impiegato nella lavorazione riproduttiva, che si vorrebbe stracciare per toccare la carne nuda e viva dell'opera.

A proposito di opera: si era incominciato con tre bisensi, terminiamo con un ultimo bisenso.

Opera è il procedimento degli alchimisti, trasformazione dei minerali al fine di attivare i rapporti tra macrocosmo e microcosmo, nell'ipotesi che l'universo e il pensiero dell'artista siano reciprocamente influenzabili.

Opera è una rappresentazione teatrale alla quale contribuiscono la favola narrata, l'apparato scenico, la recitazione in costume, il canto e la musica orchestrale.

I poemi di Calligaro sono alchimia non esoterica e melodramma figurato.

#### Note

(<sup>1</sup>) Definizioni ed esempi sono tratti da *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1983.

(<sup>2</sup>) *Max Headroom da Network 23 in video e tv* in «TV Radiocorriere», n. 11 a. LXV, 20/26.3.1988, p. 26.

(<sup>3</sup>) *Los Angeles sopra Berlino* in «L'Espresso», 24.4.1988, pp. 164-169.