

LA NUOVA FIGURAZIONE DI
ENNIO CALABRIA

Dopo l'affacciarsi del postmoderno e dei movimenti d'avanguardia e della transavanguardia, viene dato per ovvio che la pittura figurativa sia finita, liquidata dall'informale, dalle installazioni, dalla multimedialità dei linguaggi, ecc. È bene contestare seriamente questa grave pseudo-ovvietà, nel concreto dell'analisi e, con essa, l'insopportabile procedura (un rituale ormai nella critica) d'affrontare e leggere l'opera come se questo prodotto non fosse altro che la transcodifica d'un romanzo intimo, uno squarcio sull'anima dell'artista e nient'altro: insomma, come se una relazione di psicologia e di psicanalisi costruita *ad personam*, più alcuni riferimenti 'culturali' (insignificanti, più o meno) a predecessori e precursori, possa concludere il discorso sul suo valore.

Non c'è niente di difficile nell'insistere sul lato contenutistico-esistenziale dei lavori di Calabria; ma questo aspetto non potrà darci altra informazione, se non quella della *fonte* delle significazioni formali, della sua 'tensione semantica', dei 'depositi' immaginativi e mnestici a cui attinge per realizzare, nei termini del linguaggio pittorico, immagini e ricordi, che sono mentali. Il punto è spiegare *come* questa dimensione *semantica* venga ad operare sulla costruzione, sulla *sintassi* del suo linguaggio, e se questa operazione abbia una sua validità artistica, rispetto a quanto abbiamo noi accumulato di cultura

pittorica e di problemi in essa aperti.

La prima considerazione da fare è che la scelta del materiale linguistico usato è quella *puramente* pittorica: il linguaggio pittorico è giustamente considerato il linguaggio fondamentale, e come tale eterno, delle immagini (assieme alla scultura), ogni altro essendo prodotto di complicazioni ulteriori o di mixaggi (immagine più suono o parola o altri materiali, quali che siano), a partire da quello fondamentale. Questa è già una grande *scelta di campo*.

Viene poi la scelta *figurativa*. E questa, con buona pace dei critici al servizio del mercato e della moda, è di enorme valore, avendo la pretesa, giustificata qui, di dimostrare che, sul terreno della figurazione, esistono ambiti di ricerca assolutamente validi, ancora insondati sul piano artistico.

Calabria: qui – punto centrale – l'operazione dell'artista è di cogliere quella che è la metamorfosi oggettiva nel divenire e nell'evoluzione dell'essere, ed insieme l'afasia soggettiva, che ne consegue; ma non attraverso la ricerca di particolari *contenuti*: ogni contenuto, al limite, è coerente al progetto, sia esso il corpo d'una donna che affiora e si nasconde e traspare insieme, intravisto ed ambiguo, quasi paesaggio, su uno scoglio, sia esso una strada, una città o qualunque altra cosa tocchi la corda dell'immaginazione e del ricordo. Centrale, bisogna dire, diventa il momento della fissazione mnestica del transeunte e questo viene raggiunto e operato attraverso una *composizione* estremamente dinamica del

quadro; composizione, in cui, tuttavia, il movimento non è costruito affatto, o assai relativamente, sull'uso del 'contrapposto', come può essere, poniamo, in Rubens (*Caccia al leone*, Monaco) o in Delacroix (*Lotta tra il Giaurro e il Pascià*, sia della Coll. Potter-Palmer, sia della Coll. Gérard), quanto piuttosto su quella 'spazialità relativa', che è stata propria dello spazio barocco, dove la visione avviene da un punto di sguardo non tanto prospettico quanto 'aereo'; spazialità 'relativa' in quanto propria d'uno spazio fatto di profondità prodotte da luminosità coloristiche o, viceversa, di luce derivata dalle profondità generate; uno spazio poi, fatto di movimenti di rotazione dei corpi, di asimmetrie e diagonalità, che si ricompongono solo in equilibri precari, instabili, che consumano in questo modo le masse, cogliendole nell'atto di possibili metamorfosi. Questo è l'arco complesso dell'operazione condotta sulla spazialità relativa e di rinnovamento dello spazio barocco. Tutto è funzionale alla ricerca d'una *mimesi del momento evolutivo*, del transeunte (non dell'oggetto 'esterno' in sé e per sé), dove l'*espressione*, come tale, deve invece restare e resta sempre nascosta nell'ombra, sottintesa, 'caduta' dentro l'atto misterioso che si compie nella metamorfosi; e qui la matericità della pasta coloristica, pur nella potenza e nella preziosità del colore, si dissolve completamente, per effetto indotto, nel catturare la velocità di questo divenire.

Cosa c'è allora di nuovo, di derivabile da queste analisi 'formali', che possa giustificare quanto s'è detto, cioè dal punto di vista della pittura figurativa, tale da giustificarla in quanto tale? C'è che qui viene affrontato in termini nuovi e positivamente risolto nientemeno che il problema centrale dell'arte figurativa: s'intende dire il problema della *mimesi*. Questa pittura entra a

pieno titolo, ma in modo dirompente, nell'ambito dell'arte della visione oggettiva e, dove, con l'800 e l'impressionismo, era ancora arte d'imitazione naturalistica e di 'rappresentazione', qui essa si fa arte della *mimesi nella 'visione' non naturalistica*: non espressionismo, dunque (che è negazione di un'esperienza mimetica del reale, sia oggettivo che soggettivo), ma invece mimesi 'mediata', in una correlazione semantica del materiale pittorico con l'atto dell'immaginazione, che riconduce l'oggetto 'reale' (esterno) a prodotto della potenza immaginativa e mnestica, da 'imitare', tanto quanto la pittura ha precedentemente imitato (direttamente) la realtà oggettiva 'esterna'; dunque: non mimesi della rappresentazione reale, qui si opera invece una mimesi dell'immaginazione e della memoria del reale; da semantica di un simbolizzato (pseudo)-reale, questa pittura si fa semantica di un esplicito simbolizzato mentale. In Calabria è *la metamorfosi* l'oggetto della mimesi, l'oggetto cioè di quello sforzo asintotico all'oggetto che si chiama mimesi, nella discrepanza semantica tra operazione significativa e oggetto (mentale) significato. Questo è il punto di partenza per una lettura dell'opera: a partire da questa chiave di comprensione è allora chiara la funzione della spazialità barocca, della sua dinamica non-prospettica, ma invece dialettica con il colore-luce, costruita per consumare, nelle rotazioni, nelle asimmetrie, nelle diagonalità compositive, la staticità volumetrica, senza per questo vanificare i volumi stessi. Colore, nella relatività della luce; colore-luce, nella relatività dello spazio; spazio e composizione come fondamento del movimento metamorfico, a cui viene subordinata l'immagine (ed anche trattenuta e contenuta l'energia del segno e dei tratti) e la matericità delle paste, della pennellata e del lavoro

delle spatole. Da qui può e deve cominciare il lavoro critico di analisi contestuale del linguaggio, cioè la 'sintassi' dell'opera, i suoi percorsi interni, quei percorsi che — poniamo ad esempio, per intenderci — nella *Madonna del Parto*, di Piero, portano dagli occhi degli angeli allo spettatore e poi alla madonna, al suo sguardo che non guarda, perché concentrato sullo stato di lei, alla mano che indica invece il ventre, alle aperture della tenda, simmetriche a quelle dell'abito, alle diverse rotazioni delle figure, e via dicendo: percorsi, che danno anche alla sintassi pittorica una decisa *temporalità*, pur nella simultaneità spaziale di una tela o di una tavola.

La pittura diventa, per questa via, non astratta 'idealizzazione' di un occhio per così dire ideologico della mente, ma *concreta*, concretissima mimesi portata su un piano più complesso. Questo è il nuovo spazio offerto da questa pittura figurativa, che nessuna imbecillità del mercato e di critici ad esso asserviti può cancellare con la loro conquista dei media: una nuova mimesi, posta al centro del processo e capace di cogliere in primo luogo e di risolvere poi problemi 'percettivi' posti dal metamorfismo, dalla trasformazione continua nel movimento e nella velocità: problemi, ben lontani dalle diverse modalità dei futurismi o dell'arte cinetica in senso stretto: problemi, che generano e sono generati insieme dallo stato d'afasia in cui siamo caduti e cadiamo, quanto a comprensione ed espressione, ma generati anche nello stato di consapevolezza di questa situazione individuale e sociale.

Attraverso la soluzione di una *composizione* dinamica, di instabilità funzionale all'atto metamorfico, i 'caratteri' pittorici (colore, luce, spazio, composizione, ecc.) sono tanto costituenti semantici dell'opera, quanto ambiti operativi in cui si

struttura la loro sintassi: cioè, in ultima istanza, l'oggetto per il tramite di essa prodotto.

Non dunque quell'impoverimento del 'significato', generato in allusioni al reale, sempre più lontane dal reale; non una rinuncia, tanto astrattistica che informalizzante, al reale, non rinuncia e perdita della ricerca sul 'reale', il cui esito è che, se non si chiede all'artista il 'senso' dell'opera (da fornire, peraltro, con una dichiarata resa, in termini *non pittorici*, ma concettuali), l'opera stessa rimane oscura, senza senso e ridotta alla sua pura 'originalità' formale soltanto, alla semplice 'novità' da affermare ad ogni costo, e dove non è più chiaro perché mai perseguirla e se valga ancora perseguirla. Qui invece il *significato* è la premessa semantica dell'operazione artistica, ma che si sviluppa poi tutta attraverso gli strumenti sintattici *consoni* alla nuova ricerca di mimesi del simbolizzato esistente nell'immaginazione e nella memoria del reale, in quanto oggetto metamorfico e trasmutante.

Alberto Gianquinto

YVES JEANNERET, *L'affaire Sokal ou la querelle des impostures*, Paris, PUF, 1998, pp. 274.

Potremmo chiederci come mai — dopo che per ben due anni una incontrollata e pletrica produzione di articoli, dichiarazioni, interviste, dibattiti suscitati dall'*affaire Sokal* abbia imperversato sulla stampa scientifica e massmediatica e occupi tuttora una quantità di siti notevole per la varietà delle lingue e delle culture (tra le ultime la finnica) sulla rete delle reti Internet, in America e in Europa — uno studioso, specialista di scienze dell'informazione e della comunicazione, come Yves Jeanneret, dedichi un saggio di 257 pagine