

## Ennio Calabria e Mimmo Nobile

Occuparsi di Ennio Calabria e Mimmo Nobile è subito dimostrare l'inconsistenza di una tesi, ritenuta ormai ovvia nella critica d'arte militante: la tesi che la pittura figurativa sia finita, non avendo più nulla da dire, liquidata dall'informale e dall'infinito e nuovo terreno delle installazioni. Ed è anche contestare, nel concreto dell'analisi, l'insopportabile procedura -- un rituale ormai della critica -- d'affrontare e leggere l'opera pittorica come se una tela non fosse altro che transcodifica d'un romanzo intimo, uno squarcio sull'anima del pittore 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 un discorso sul valore d'un artista.

Si tratti di Ennio Calabria o di Mimmo Nobile, non c'è niente di difficile nell'insistere sul lato contenutistico-esistenziale dei loro lavori; ma questo aspetto non potrà darci altra informazione, se non quella della *fonte* delle significazioni formali, della loro 'tensione semantica', dei 'depositi' immaginativi e mnestici a cui attingono 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 *sintattica* del linguaggio e se questa operazione abbia una sua validità artistica, rispetto a quanto abbiamo 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 fatto di complicazioni ulteriori o di mixaggi, a partire da quello fondamentale (immagine, suono o parola, che sia). 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 valore enorme, perché ha la pretesa, giustificata qui, di dimostrare che, sul terreno della figurazione, esistono ambiti di ricerca assolutamente validi, ancora insondati sul piano artistico.

Prendiamo 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, 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, dicevo, 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, perché d'uno spazio fatto di profondità prodotte da luminosità coloristiche e, viceversa, di luce derivata dalle profondità generate; e 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. Ecco il complesso arco 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, 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.

Nell'opera di Nobile il materiale è così costruito: '*collages*' di *zapping*, che vengono *zippati* (analogicamente alle procedure computazionali, che 'comprimono' scritte o immagini, per

conquistare spazio e memoria), ma dove l'operazione di 'collage' non ha più valore in quanto tale, cioè nel senso già ampiamente usato in pittura, ma solo in quanto strumento 'analogico' dell'operazione stessa di *zapping* mediante telecomando. Poiché a questo materiale vengono associate immagini di telecomandi, ne consegue una interazione telecomando-zapping; un'interazione di quadri tra loro, che dunque si completa *fuori* delle singole 'cornici', nello *spazio di distribuzione* delle immagini-'telecomando' e delle immagini-'zapping'; si opera così una forma 'politica' del tutto nuova, derivabile alla lontana dai politici due-trecenteschi. Il senso contenutistico è chiaro ed evidente, in quanto proietta nello specchio delle immagini la realtà della riduzione al televisivo dell'umano attuale. Ma il valore dell'opera non sta nell'invenzione o nella variazione di un tema, su un peraltro non nuovo contenuto di riflessione sull'uomo e sulle forme della sua alienazione nell'universo capitalistico della medialità televisiva (le riflessioni analitiche, da Adorno a Ghezzi, hanno già detto molto, se non tutto). Il valore dell'opera, invece, sta proprio tutto sul piano dell'elaborazione pittorica, che si traduce nei 'caratteri' del linguaggio pittorico: oggettivamente, a prima vista, risulta il fattore compositivo dell'opera, che è verticale-orizzontale, cioè ortogonale, secondo una grande asimmetria dispositiva dei prodotti dello *zapping*, ma in una forte simmetria generale, che ha imposto di conseguenza, ma anche perfettamente risolto, grandi problemi di equilibrio del colore, in una soluzione di 'dominanza' d'un colore (blu o verde), in cui si costringe la complementarietà contenutistica (telecomando-*zapping*) dei quadri nello spazio, mentre, sul piano formale, ciò che conta è la dimensione delle grandi immagini, l'orientamento delle 'tele' e il colore. Una spazialità non fisica, ma ottica, che genera la luce come 'risultante' del gioco dei colori, cioè senza alcuna fonte e solo dalla relatività delle disposizioni del materiale coloristico. Questa spazialità è dominata da una sensazione di frontalità complessiva, che deve essere 'percorsa' secondo un tracciato sintattico, che costringe ad una 'temporalità' dell'analisi (del movimento oculare). Tutto ciò determina un basso dinamismo, che può essere derivabile dal tipo di spazialità. L'elemento espressivo dell'immagine è evidentemente derivato dalla lezione dell'esperienza espressionistica, anche se la 'matericità' interna, in quanto massa di colore, è più ridotta, se confrontata con la fase precedente dell'opera di Nobile.

Allora, cosa c'è di nuovo, 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, in Calabria come in Nobile, viene affrontato in termini nuovi e positivamente risolto nientemeno che il problema centrale dell'arte figurativa: intendo 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, che riconduce l'oggetto 'reale' a prodotto della potenza immaginativa e mnemonica, da 'imitare', tanto quanto la pittura ha precedentemente imitato la realtà oggettiva 'esterna': 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 significante e oggetto (mentale) significato. Ma in Nobile, il problema è pur lo stesso, sebbene visto sotto diversa angolazione: trans-sessualità, trans-funzionalità, trans-animalità sono tutti termini per indicare travestimento e trasformazione, cioè ancora metamorfosi; trasmutazione in quanto transitività e transitorietà, transazione (transeunte) e trasfigurazione che suppongono processi di transculturazione e di transfert.

La pittura diventa, 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 dei critici ad esso asserviti può cancellare attraverso la 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, in Calabria, e la soluzione di Nobile di zippaggio di zapping-collages e di interazioni spaziali politiche di opere, i 'caratteri' pittorici 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, phil.



**Ennio Calabria**

Eretto antropomorfo, 1993  
acrilico su tela, 190 x 270

[clicca](#) per ingrandire ancora



**Ennio Calabria**  
Interviste 1, 1998  
acrilico su tela, 80 x 160

[clicca](#) per ingrandire ancora



**Ennio Calabria**  
Interviste 2, 1998  
acrilico su tela, 80 x 160

[clicca](#) per ingrandire ancora



**Mimmo Nobile**

Zapping 1-Telecomando, 1998  
collage su tela, 270 x 160

[clicca](#) per ingrandire ancora

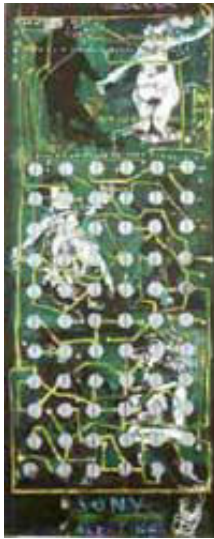


**Mimmo Nobile**

Zapping 1-Immagine, 1998  
collage su tela, 200 x 200

[clicca](#) per ingrandire ancora





**Mimmo Nobile**

Zapping 2-Telecomando, 1998  
collage su tela, 250 x 150

[clicca](#) per ingrandire ancora



**Mimmo Nobile**

Zapping 2-Immagine, 1998  
collage su tela, 200 x 200

[clicca](#) per ingrandire ancora