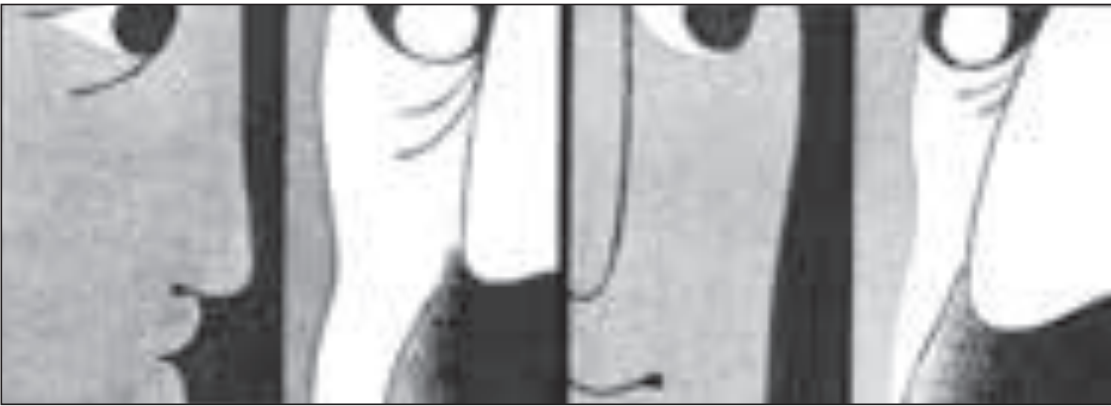


Oggi, in cui l'*homo sapiens* sta per estinguersi, anche l'arte scompare.

Nel corso della evoluzione il *sapiens* ha sviluppato le funzioni visive (occhio) e uditive (orecchio) fino a costituirle in organizzazioni di segni per comunicare un significato (linguaggi). Non ha sviluppato allo stesso modo l'olfatto, e tanto meno il tatto. Può darsi che certi animali abbiano sviluppato anche questi sensi fino a costituirli in organizzazioni di significati, ma l'umanità non li decifra, e pertanto come linguaggi per l'umanità non esistono. Quindi per il *sapiens* solo i linguaggi visivo e uditivo possono essere "formati" in forme diverse, fra cui quelle artistiche (opere d'arte). Per secoli quest'arte, inventata dal *sapiens* per narrare le avventure della sua immaginazione, ha conservato lo statuto di *narrazione* ("in principio era il racconto"). Ma se ora il *sapiens* sta per mutare in qualcosa di diverso, e non ha più bisogno dell'arte per raccontare l'avventura in quanto ormai promuove ad avventura l'invenzione di una cosa qualsiasi, ecco che in questa mostra è l'intero linguaggio visivo di Calligaro a raccontare se stesso come una avventura.

Renato Calligaro

Il fumetto nell'epoca della sua originalità assoluta



Montagne, 1978

di Paola Bristot

*Si possono fare fumetti d'avanguardia?
Si può trasferire in un mezzo di comunicazione
di massa, quale comunemente viene considerato
il fumetto, questo concetto di tutt'altra
derivazione culturale? Si può, a patto
di considerare il fumetto, correttamente,
un linguaggio e non riduttivamente soltanto
un genere dei mass-media.¹*

Nella ridefinizione del concetto di fumetto contemporaneo ritroviamo molti elementi che erano già in nuce nel lavoro pionieristico di Renato Calligaro. Quando oggi si discute della differenza tra Fumetto e Graphic Novel, proiettando nella lettura del termine l'idea di un fumetto come romanzo grafico, onnivoro, capace di contenere e racchiudere nella sua capacità di elaborazione ipertestuale, la fotografia, la pittura, il disegno, la grafica e tutti i "generi" letterari, la narrativa la storia, la cronaca... ecco che ritroviamo più chiara e distinta la produzione di Calligaro, capostipite di quella ricerca negli anni Sessanta e Settanta e più nitidamente nei primissimi anni Ottanta.

Autore che si immerge nel suo presente e lo scava e sintetizza in vignette mai banali, mai scontate, che non ricercano l'effetto immediato della risata o risatina, e che allo stesso tempo indaga la forma del fumetto e ne intuisce le straordinarie potenzialità comunicative. Oltre la pittura, oltre la grafica, il fumetto è in grado di usare tutti gli elementi delle arti visive e svilupparli in storie che si possono costruire come poemi e infatti così intitola il suo capolavoro: *Poema Barocco*.

Un'intuizione che rintracciamo fin dalle sue opere prettamente pittoriche in cui la combinazione di parole e immagini è spesso ribadita, con un riferimento più che al Futurismo o al Dada a un filone concettuale più vicino anche all'epoca in cui le opere erano pensate e realizzate. Sono gli anni Sessanta e Settanta e il fermento nella pittura si sta spostando in ambiti contigui, la fotografia, la grafica, la videoarte e le sollecitazioni verbovisive sono diffuse attraverso le moltiplicazioni dei mass media.

¹ R. Calligaro, *Dai fumetti d'avanguardia all'arte sequenza*, in *Renato Calligaro, Introduzione e prove di lettura* di V. Strukelj, con tre interventi di R. Calligaro, CSAC, Parma 1985, p. 37.

Proprio la stampa in tutte le sue filiazioni certamente ha sempre affascinato Renato Calligaro che si occupa proprio di questo già dagli anni Cinquanta quando lavora come grafico pubblicitario in Brasile. Conosce certamente la forza delle immagini che spiazzano, quelle di matrice surrealista, ma che in quel periodo si coniugano al fenomeno dell'Arte della Psichedelia che contamina con la Pop Art ogni artefatto comunicativo.

Così l'attenzione di Calligaro non disdegna la comunicazione cosiddetta di massa, come accade a molti altri artisti che solitamente sono piuttosto riottosi a confondersi con altri media e sono attenti a barricarsi dietro l'originale unico e solo dell'opera d'arte *tout court*. Invece Calligaro capisce appieno la potenzialità del fumetto e la sua duttilità anche rispetto a chi sceglie di esprimersi con un linguaggio alto, complesso, volutamente non accondiscendente o compiacente invece la massa. Lo stesso impegno, anche civile, ma soprattutto artistico che pone nell'ideazione delle tavole pittoriche lo riversa nelle tavole a fumetti, che infatti spesso sono coincidenti per modalità di fattura e soprattutto di stile.

Questa intuizione gli permette di superare immediatamente ogni barriera, ogni limite, che lui conosce perfettamente, il limite di solito imposto da chi deve interfacciarsi con una comunicazione grafica, vale a dire il processo di relazioni tra il committente, il sistema di stampa, l'opera e la sua riproducibilità tecnica, fino al destinatario-ricevente ultimo che, specialmente parlando di carta stampata, è il lettore.

Tutto questo è sovrinteso da leggi interne ferree e da un circuito costellato da diverse professionalità. La comprensione di queste dinamiche e il saperle soprattutto interpretare e utilizzare non è cosa automatica. Calligaro ne è perfettamente cosciente, però ne forza fino all'estremo i termini. Infatti per le sue storie più liriche e visionarie, da *Casanova* a *Oltreporto*, da *Montagne* a *Lirica 4* usa delle tecniche avulse dalla grafica pop, da una comunicazione appunto standardizzata in formalità, che nel fumetto possiamo associare alla gabbia della tavola a fumetti, dove il termine "gabbia" dice già molto nella sua accezione lessicale. Usa invece tecniche miste, collage, acrilici, pittura a olio, tempere acquerellate, matite, sfuggendo gabbie e invece mirando in alto, all'intelletto del lettore che si deve tenere acceso per farlo inseguire l'orda di segni, figure, particolari...

Un volo nel volo, perché spesso infatti le tavole di Calligaro hanno come soggetti, bastimenti, zeppelin, elementi sospesi nell'aria o sospinti dall'acqua che in un *transfert* estatico coinvolgono noi che li carezziamo con gli occhi fino a farci salire a bordo e trasportare lontano.

In questo senso Calligaro fa da apripista a molte delle elaborazioni pitto-grafiche del fumetto contemporaneo. Crepax, Altan, Vittorio Giardino avevano già interpretato in modo autoriale il fumetto imponendo un loro stile alle storie. Anche loro rompono le gabbie, ma utilizzano tecnicamente i materiali grafici legati al disegno, mentre Calligaro ne esplora la sua accezione pittorica. Sceglie una strada difficile, articolata e fitta di riferimenti colti. Costruisce così un ipertesto dove le stratificazioni delle citazioni vogliono proprio alludere ad artisti che riprende dalla Storia dell'Arte. Per una sommatoria di nessi e significati lavora in modo materico.

L'avanguardia (e questo si riferisce in modo speciale ai fumetti) è possibile soltanto in questa dialettica, nell'incontro/scontro fra il quotidiano molto massificato e il progettuale molto sofisticato, quotidiano vissuto come materia inesauribile del progettuale.²

In questo senso *Poema Barocco* assomma molte delle sue ricerche sia nella forma e materia pittorica – ogni tavola ha un formato di 100x70 cm ed è realizzata con colori a olio, collage, tecnica mista – sia nell'uso contaminato del testo, che utilizza una esemplare formula citazionista e si allinea con il climax postmoderno del periodo storico in cui viene realizzato 1984-88. Su questo poema che si dipana dalla pianura friulana e gli altopiani sudamericani i piani di lettura sono stratificati e forse lo possiamo considerare la summa della sua produzione. Le tavole sono accecanti e spiazzano per i passaggi dalle sequenze minute alle visioni a perdita d'occhio, dove non sappiamo dove appoggiare lo sguardo. Non si cura della verosimiglianza, tutto è stupore, difformità dalla regola di base, l'arte della meraviglia, da cui la denominazione di barocco è quanto mai appropriata. Aleggja il senso del sublime nell'orrore, la vivezza dei colori si offusca nelle striature, la nebulosità delle sfumature si fa geometria nelle linee tese... Anche il testo passa dall'epica di Omero alla prosa di Gadda, dal testo critico di Barthes alla narrativa di Guimaraes Rosa... Comunque straordinaria, in tutto

2 R. Calligaro, *Dai fumetti*, cit. p. 39.

il procedere febbrile degli avvenimenti che sentiamo congestionati e agitati da venti di guerra, febbrili e sensuali, a un certo punto l'apparizione, (a tavv XXIV/XXV) ¹ della grande nave-casa alata che spicca solcando la spuma di nuvole dense, perfetta e assoluta, introdotta nella didascalia: «Dicono che la sua anima fosse come il suo paese, fra il mare e le montagne: aveva un cielo di troppe nuvole.». Sotto di essa in primo piano si agitano dei personaggi che prendono invece la consistenza aerea delle nuvole, sono semitrasparenti e cercano invano di fermarla: «Prendetelo perdio, prima che entri in un maledetto romanzo latino-americano!» – «Guardi generale, sta ormai ridiventando un angelo!». Infatti nella grande vignetta della tavola seguente ² la nave sembra essere inghiottita dalla nebbia, perde il colore, diventa rarefatta, scompare come l'abbiamo vista apparire: «Stavo infatti così, in quel volare nel sogno, quando ecco l'aeronave mi si disvela, nell'oro della sua quiete. Nell'arte»³.

Quando si fa il parallelo tra arte e fumetto subito si pensa a Roy Lichtenstein e alla sua geniale rivisitazione del fumetto in chiave artistica. I suoi ingrandimenti di particolari delle vignette dei fumetti dei supereroi subito sono stati una felice intuizione rispetto alla visualizzazione di un "genere" in termini pittorici e quindi anche alla sua valorizzazione e spostamento dalla carta stampata alle sale dei grandi musei.

Calligaro opera in senso opposto sfruttando invece in toto il fumetto come media e come linguaggio. Compie così una rivoluzione dall'interno. Forte di una capacità tecnica e soprattutto di una visione estetica precisa, coglie l'opportunità che gli si presenta.

*Fu con Linus che incontrai il fumetto.
Mi affascinò l'idea di avere una figura – due, tre,
più figure – tutta mia da far recitare sul foglio,
facendole fare e dire quello che avessi voluto.
Un prodigio teatrale. (Poi si sarebbe rivelato tutto
un nuovo universo dell'arte). I primi personaggi
si chiamavano Manuel e Giò: furono pubblicati
su Linus e Cronache Friulane, poi su Confronto
e Vie Nuove. Manuel era un indio sudamericano
rivoluzionario guevariano. Giò un intellettuale*

³ R.Calligaro, *Poema Barocco*, Viva Comix, Pordenone, 2015, tavv. XXIV-XXV. Ultima edizione di Poema Barocco, realizzato tra il 1984 e il 1988. Pubblicato integralmente in AA.VV., *1978/1994 Calligaro*, Arti Grafiche Friulane, Udine 1994.



1 *Poema Barocco*, 1988



2 *Poema Barocco*, 1988



3 Saul Steinberg
senza titolo
in *Passporto*
ed. orig. *The Passport*, 1949
Mondadori, Milano, 2002
p. 148, dettaglio



4 Copi
senza titolo
in *Linus*, Anno 4 n. 38
maggio 1968
p. 29, dettaglio

*beat portato più alla rivoluzione culturale.
Erano personaggi ambigui, più metafore e segni
che tipici di una precisa realtà.⁴*

Anche nelle tavole di *Manuel* reinventa la modalità di scrittura del personaggio. Un personaggio sempre mutevole, come la più famosa *Donna Celeste*, la cui forma stessa si gonfia e si stringe si espande o si assottiglia deformandosi nei dialoghi e nelle relazioni con i suoi comprimari. Una lezione che trae da maestri del concetto di disegno come Saul Steinberg⁵. **3** Il segno come scrittura è il concetto base, una forma significa e ha un senso perché viene decodificata in base al tipo di segno, alla sua pressione sul foglio, al suo andamento alla sua forma appunto. L'accezione di un personaggio può cambiare a seconda della sua espressività particolare, del suo rapporto con il contesto e gli altri personaggi. L'anti Topolino insomma. Tutto il sistema disneyano è basato invece sulla regola aurea del cerchio e dei rapporti geometrici, quindi fissi della sua costituzione. La felicità dell'invenzione, della modulazione della linea, la libertà di rappresentare anche in modo minimale la figura apre un'altra dimensione: è una bella scoperta! Da questo momento in poi il fumetto diventa autoriale e prende strade e forme simili a quelle letterarie, diventa Graphic Novel. A seguirne le tracce sicuramente autori di generazioni più giovani come Lorenzo Mattotti, Gipi, Gabriella Giandelli, Igort, Davide Toffolo.

Tra i fumetti pubblicati su *Linus* alla fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta si annoverano quelli di Copi⁶, **4** che, oltre a essere un disegnatore, è drammaturgo e attore. La teatralità cui accenna Calligaro come elemento presente nel fumetto a scandire i tempi di lettura e prima di tutto il ritmo e gli accenti nei dialoghi ha in Copi uno dei suoi massimi esponenti. Radicale nella sua forma essenziale dove i "tempi morti" non lo sono affatto a dispetto del termine, ma sono a sottolineare invece lo sviluppo della narrazione, come i "vuoti" nelle poesie o i silenzi nelle pièce teatrali.

4 R. Calligaro, *Calligaro racconta Calligaro*, in Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, Rizzoli Milano Libri, Milano 1992, p. 8.

5 Saul Steinberg, (Râmnicu Sărat 1914 – New York 1999). Disegnatore e illustratore, di origine rumena, studia Architettura al Politecnico di Milano, ma a causa delle leggi razziali, viene prima imprigionato, poi costretto a emigrare negli Stati Uniti. Collabora a riviste internazionali, tra le quali il *New Yorker*.

6 Copi, pseudonimo di Raúl Damonte Botana, (Buenos Aires 1938 – Parigi 1987), scrittore, drammaturgo e attore di origine argentina, si trasferisce a Parigi negli anni Sessanta e collabora a riviste come *Nouvel Observateur*, *Charlie*, *Linus*.

Calligaro fa suo questo alfabeto della scrittura del fumetto e lo applica nelle tavole pubblicate in riviste impegnate e schierate politicamente come *Confronto* che ha per sottotitolo: *Un programma per la nuova sinistra*, o su *Linus*, un cult per gli appassionati di fumetto e di letteratura, dove venivano pubblicati classici del fumetto americano, come i *Peanuts* di Charles Schulz, *Krazy Kat* di Herriman e autori come Jules Feiffer, Robert Crumb, Alberto Breccia e Héctor Oesterheld con *L'Eternauta*. La scena italiana di quel periodo vedeva tra i protagonisti oltre a Calligaro, Crepax, Lunari, Altan, Filippo Scozzari, Pericoli e Hugo Pratt. La rivista, fondata nel 1965 da Giovanni Gandini e guidata da Oreste del Buono, aveva un ruolo importante nella cultura contemporanea di divulgazione di autori di punta unendo i classici della satira e dell'umorismo con storie più articolate e sempre cercando di seguire l'orientamento dell'evoluzione del linguaggio del fumetto, riuscendoci.

A parte *Linus* il fermento e la sperimentazione nel fumetto in quel periodo aveva voci autorevoli in quanto a sperimentazione sul linguaggio, che in fondo era una tendenza in atto e riguardava il cinema, la letteratura... tutto veniva rimesso in gioco. La rivista statunitense *Mad*, la francese *Hara-Kiri*, poi divenuta *Charlie Hebdo*... Qualche anno dopo tutto sarebbe cambiato, in Italia con *Frigidaire*, in Francia con *Metal Hurlant* e quelli che erano i prodromi dell'evoluzione del linguaggio del fumetto, si sarebbero rapidamente ramificati in una *new wave* del fumetto che ancora oggi ha i suoi riflettori accesi.

Rileggendo le tavole di *Manuel* del 1968-69 troviamo i segnali di questo movimento. Umberto Eco aveva intanto pubblicato uno dei suoi testi più famosi *Opera aperta*:

La poetica dell'opera "aperta" tende, come dice Pousseur, a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una necessità che gli prescrive i modi definitivi dell'organizzazione dell'opera fruita; ma si potrebbe obiettare (rifacendosi a quel più vasto significato del termine "apertura" cui si accennava) che qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva,

se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. [...] ora invece una tale consapevolezza è presente anzitutto nell'artista il quale, anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile.⁷

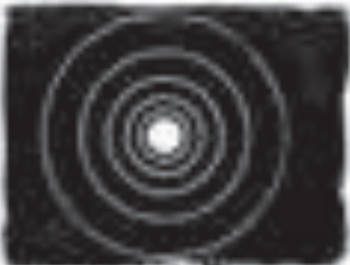
La tavola **5** si presenta senza una suddivisione in vignette squadrate, ma svincolata da questo obbligo, può concedersi di utilizzarle o meno assecondando una scrittura autoriale. Le tavole, eseguite a china, tempera, collage su cartoncino, nella traduzione a stampa non perdono la sensorialità delle diverse tecniche. Quel che più ci colpisce però è la scrittura. Una scrittura fatta di segni, in cui rintracciamo il personaggio, *Manuel*, ma subito veniamo depistati dall'intromissione di motivi grafici, il semicerchio, il cerchio, neri pieni, o le pennellate più suadenti a mezzatinta, a tempera acquerellata, la rappresentazione pop del *Che*, la mano aperta che cita platealmente *Guernica* di Picasso, ancora i cerchi grafici che però si sbrindellano e diventano macchie, colate come un *dripping* informale... ma che qui, in questa storia, sono macchie di sangue e non di colore. Il testo scritto è concepito come didascalia, senza essere messo nello spazio convenzionale della didascalia, in alcuni punti "urla", o si fa espressione di un pensiero in diretta, come lo leggiamo convenzionalmente all'interno di un balloon. Ma quello che ci attrae, al di là della vivisezione analitica della tavola, è il suo senso poetico; una scrittura verbo-visiva che ha un ritmo personalissimo. Veramente non si può non notare, se pure in una lontanissima parentela che nessuno potrà mai purtroppo convalidare, una coincidenza con alcune tavole di Andrea Pazienza. Il Pazienza in particolare di *Pompeo* e siamo nel 1987, l'anno precedente la sua scomparsa a trentadue anni.

Eppure, per una speciale assonanza, sentiamo la stessa intonazione struggente. Così inizia la tavola del 1969 di Calligaro: **6** «Dal diario di *Manuel*» – «Questa mattina ho dato cambio a José.» Poi continua: «Il cielo è aperto sulla foresta.», e qui sono sufficienti due tracce a pennello per evocare il profilo di montagne: «Ieri pioveva.», e poi: «È venuto» – «Oggi possono venire», poi una susseguirsi di linee

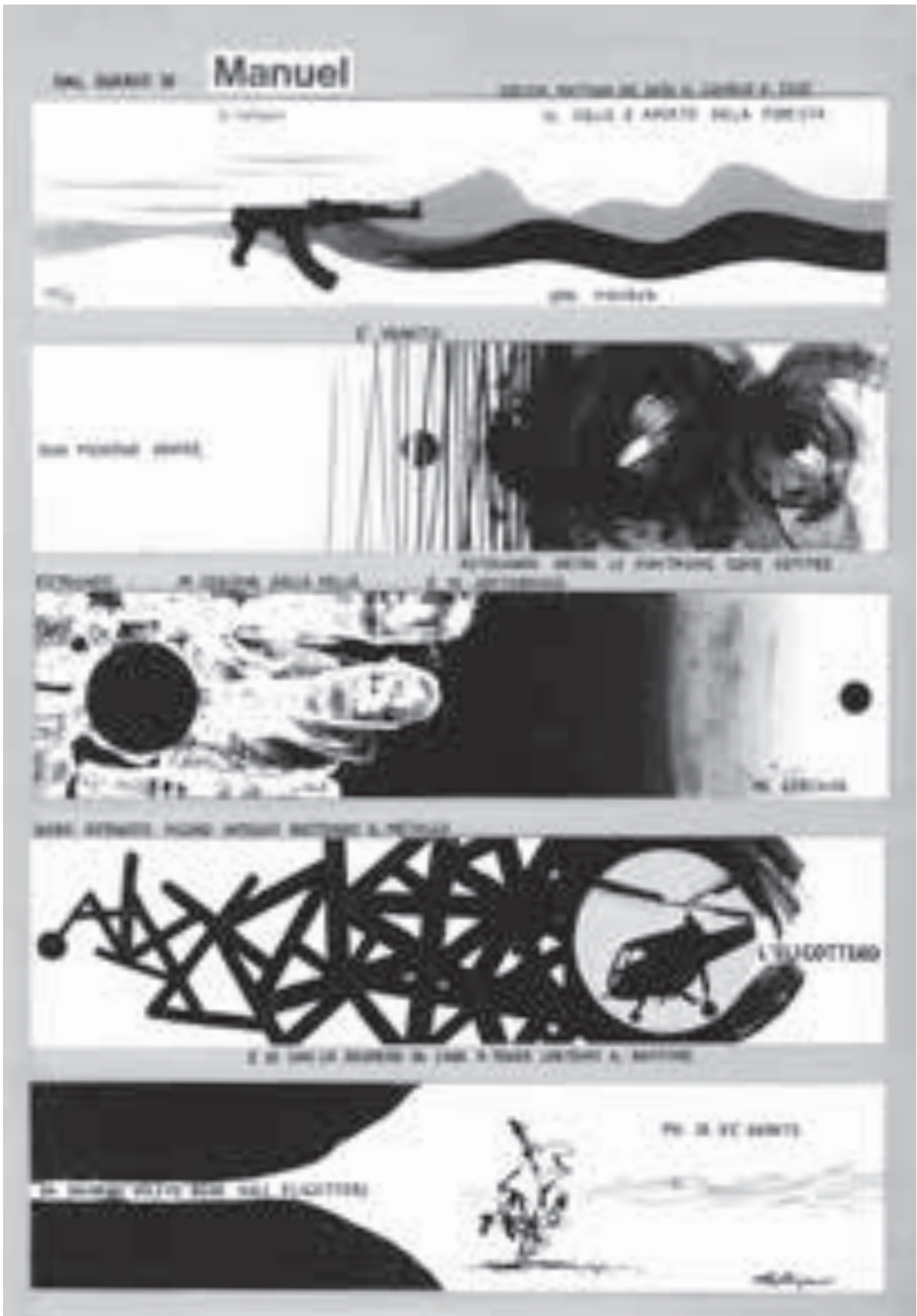
7 U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, pp. 35-36.



NON SI PUO' ENTRARE, PERCHÉ...



5 Manuel, 1968



6 Manuel, 1968

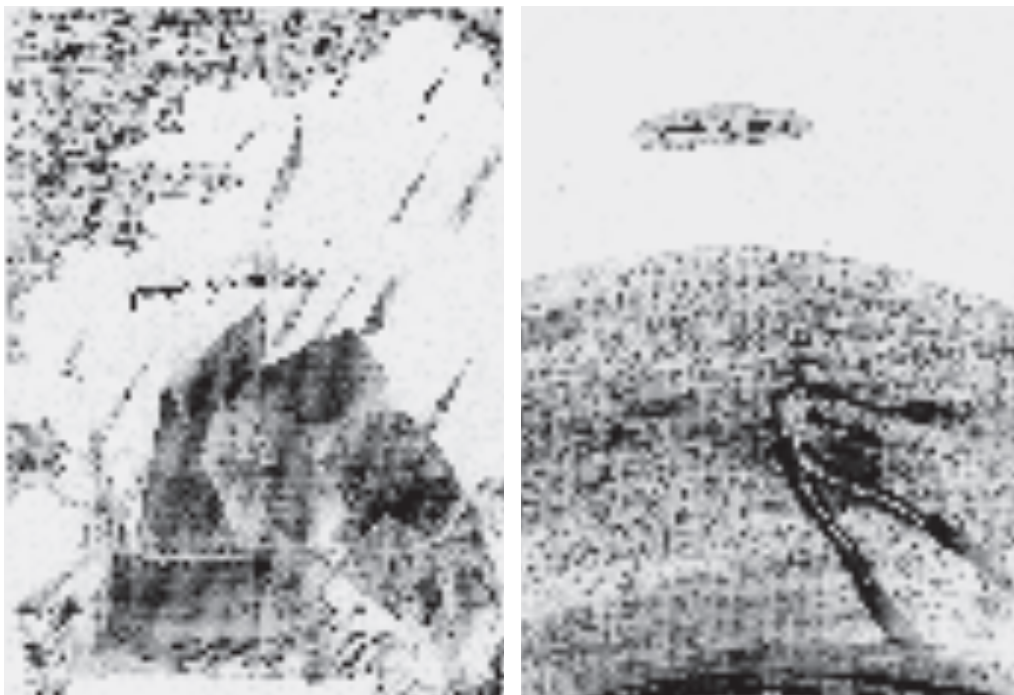
e pennellate come una nuvola nera: «Rotolando dietro le montagne come sempre» – «Estraneo» – «Mi cercava sulla pelle» – «E io sottobosco». Nella vignetta leggiamo l'impronta di una mano, due cerchi, di cui uno pare un pianeta perso nel cielo: «Mi cercava» – «Nero Ostinato Vicino Intenso Battendo il Metallo». Nella vignetta stretta e orizzontale dentro un intrico di segni geometrici compare un elicottero: «L'elicottero», «E io con lo sguardo da cane a tener lontano il bastone». Arriva inaspettata la conclusione: «Da bambino volevo bene agli elicotteri» – «Poi se n'è andato». Manuel esce di scena⁸.

Chiaro non c'è nulla della disperazione delle tavole di un Pazienza che racconterà quindici anni dopo, una storia drammatica, quella di una Bologna marcia, dove il protagonista è una vittima senza redenzione, ma ci sono delle similitudini sia nelle scelte delle tecniche artistiche che nell'uso liberissimo dei testi e nell'approccio anche ironico con i personaggi. Ci riferiamo, per esempio, alle tavole verso il tragico epilogo della sua storia, quelle dove il volto di Pompeo campeggia, disegnato a carboncino di tre quarti visto dal basso verso l'alto e in cui il testo recita. «Quel giorn» e la "o" è sostituita per "metonimia" dal cerchio nero di un sole spento: «Quel giorno tutta/ dai pettini ai piedi/come un attore tragico un dramma di/Shakespeare/ in provincia/ti portavo con me/ti sapevo a memoria/e girellando per la città ti ripassavo./Quando/caddi davanti a te,/abbracciando questa NEBBIA.». Nella tavola successiva a tutta pagina sempre a carboncino e matita sgommata, la punta di un iceberg, al centro solo la scritta «questo ghiaccio». Poi nella tavola successiva a china e aerografo una figura umana delineata tra una nebbia metafisica e una sola parola «questo spazio»⁹. **7**

Ma come si arriva a questo punto dalla destrutturazione alla ricostruzione dell'universo del fumetto? I passaggi storici si possono sintetizzare a partire dal Manifesto del Futurismo, dalle parole in libertà, alla poesia visiva, a *Fluxus*, alla controcultura degli anni Sessanta, alle contaminazioni tra le arti che inebriano gli anni Settanta e soprattutto Ottanta, dove si vive un momento di grazia per la grande effervescenza che si può riscontrare nelle discipline artistiche e musicali a livello internazionale.

⁸ R. Calligaro, *Dal diario di Manuel*, in *Il Confronto*, marzo-aprile 1969, p. 24.

⁹ A. Pazienza, *Gli ultimi giorni di Pompeo. Fino all'estremo*, Editori del Grifo, Montepulciano 1987, pp. 90-92.



7 Andrea Paziienza
Pompeo, 1987
 Il Grifo editore, Montepulciano, 1987
 pp. 91-92



8 Lorenzo Mattotti
Fuochi
 in *Alter/Alter*, Anno 12 n. 6
 giugno 1985
 p. 65



9 Massimo Iosa Ghini
*Linee Programmatiche Generali per
 la Definizione della Nuova Professione*
 in *Alter/Alter*, Anno 11 n. 11
 novembre 1984
 p. 23

Intanto anche il panorama si allarga e la generazione del cosiddetto *Nuovo Fumetto Italiano*¹⁰ è alquanto folta e promettente. Il gruppo che fa capo alla rivista *Cannibale* con Andrea Pazienza, Massimo Mattioli, Stefano Tamburini, Filippo Scozzari, ai quali si aggiunge Tanino Liberatore, approderà poi sul mensile *Frigidaire* diretto da Vincenzo Sparagna, mentre *Valvoline* con Lorenzo Mattotti, ⁸ Igort, Charles Burns, Massimo Iosa Ghini, ⁹ Marcello Jori, Daniele Brolli pubblicherà un inserto speciale su *Alter/Linus* con una sua speciale presentazione che non mancherà di sollevare critiche agli esegeti più tradizionali del fumetto. Lo spirito è quello del fumetto d'autore che oramai ha sempre più esponenti in Italia e all'estero. Siamo tra la fine degli anni Settanta e inizio degli anni Ottanta.

Calligaro è in linea con questa svolta che anticipa con *Casanova-Henriette*, pubblicato a partire dal 1976 su *Linus*, quindi su *Alter* fino al 1979, per vedere poi la versione integrale nel libro edito dall'Isola Trovata nel 1980. La storia viene contestata dai lettori di *Linus*, però ormai il dado è tratto! Lo stile pittorico di Calligaro che già aveva in nuce un elemento descrittivo e narrativo, vede nel fumetto ampliarsi le possibilità di espansione. L'uso "improprio" del colore a olio, impreziosisce le tavole delle storie realizzate nei primissimi anni Ottanta: *Deserto*, *Oltreporto*, *Lirica 4*, *Graf Zeppelin*.

A questo punto si evidenzia lo scarto generazionale. Molti tra giovani autori all'esordio, che gravitano nell'area per lo più bolognese per formazione, vengono segnalati e presentati nel 1982 in una mostra storica *Registrazione di Frequenze*, curata da Francesca Alinovi alla GAM di Bologna.

Ma Calligaro è già dentro il mondo dell'Arte, ha già fatto diverse mostre, è stato presentato da Gillo Dorfles sia nell'introduzione a *Casanova/Henriette* (1979) che alla mostra al Centro Culturale Pubblico Polivalente di Monfalcone (1982); da Tommaso Trini, sempre nell'introduzione a *Casanova/Henriette*, e da Toni Toniato nella mostra alla Galleria Il Traghetto (1970) e alla mostra *La norma trasgressiva*, presso il Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia (1983). Inoltre nel 1985 sono state acquisite parte delle sue produzioni dal CSAC dell'Università di Parma con la Direzione

¹⁰ Termine usato generalmente per individuare il nuovo corso del fumetto italiano, dal titolo di una mostra che vide raccolti molti dei suoi esponenti, la mostra curata da Roberto Daolio e Carlo Branzaglia, come il catalogo omonimo edito da Fabbri, Milano 1991.

di Arturo Carlo Quintavalle, Presidente Giulio Carlo Argan.

Tra tutti gli autori citati la sua influenza è accertata nei confronti di Lorenzo Mattotti che frequentava a Udine il suo studio e aveva quindi una conoscenza diretta della pratica della pittura di Calligaro e del suo modo di fare fumetti. Mattotti riconosce in lui uno dei maestri ispiratori e più di altri infatti ha poi sviluppato il duplice percorso di una sperimentazione sia sul fumetto, come Graphic Novel, nell'illustrazione e nelle opere a se stanti. Oltre a questa versatilità che era implicita per una sua inclinazione personale, sono però proprio le modalità del "pensare a fumetti" che hanno favorito la sua evoluzione dai primi fumetti della metà degli anni Settanta, come *Alice brum brum*, (ed. Ottaviano, 1977) o *Tram Tram Rock* (ed. L'Isola Trovata, 1979), per arrivare a *Fuochi*, uscito a puntate in *Alter/Alter* nel 1984 e poi pubblicato da Albin Michel in Francia, completo, nel 1986 (tr. fr. *Feux*). Calligaro non ha imposto uno stile, come procedono gli allievi a "bottega", ma ha dato il là all'impronta di Mattotti, instradandolo e favorendolo ad esprimere la sua originale poetica. Un nuovo modo anche di parlare di fumetto e di insegnarlo, cosa non di poco conto.

Nel frattempo la stagione delle riviste negli anni Novanta andava declinando e le linee editoriali si sono spostate nel fronte librario con la Graphic Novel, il romanzo grafico o restando strette alla tradizione degli albi in serie.

Il lavoro di Calligaro diventa inevitabilmente materia di studio e di approfondimento storico artistico. L'aver curato con estrema raffinatezza materiale e ideale le sue opere, mantiene ed esalta il valore dell'originale. Un'originalità che deriva dal suo stile inconfondibile, ma certo anche dall'aver saputo proiettare il fumetto in una delle sue massime espressioni: quella dell'*Arte tout court*.