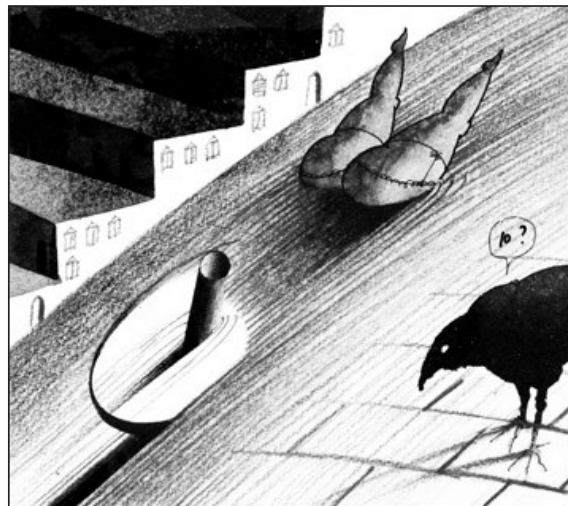


“La prima più avventurosa avventura è il linguaggio stesso”.

L’“altro” mondo di Renato Calligaro.



Oltreporto, 1980

di Vanja Strukelj

Ho conosciuto Renato Calligaro all'inizio degli anni Ottanta, frequentato assiduamente la sua splendida casa di Buja, passato in rassegna sistematicamente i documenti e le cartelle di disegni del suo studio. Ritornare dopo tanto tempo in quegli ambienti ha dato inevitabilmente la stura a nostalgie e ricordi, ma in qualche modo mi ha anche costretto a mettere a nudo il senso di una distanza "storica" che in qualche modo deve essere colmata in occasione di questa mostra, se non altro per un pubblico e dei lettori che rischiano di dare per scontato ed acquisito quello che scontato ed acquisito in quegli anni non era per nulla. Del resto, la stessa battaglia teorica di Calligaro, la sua rivendicazione delle potenzialità espressive ed estetiche del fumetto, la reazione critica di fronte ai suoi primi "poemi" possono apparire in una prospettiva contemporanea ovvie o difficilmente comprensibili.

I nostri incontri erano del resto legati ad un ambizioso progetto¹, che proprio in quel periodo vedeva un significativo processo di accelerazione: parlo dello CSAC, il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, ideato e strenuamente voluto da Arturo Carlo Quintavalle, un archivio/museo universitario deputato a raccogliere le testimonianze della cultura visuale del Novecento in Italia. Accanto alle sezioni dedicate alla fotografia e all'arte, nel 1978 veniva inaugurata la sezione media, naturale conferma di un interesse storico critico nei confronti del sistema della comunicazione di massa dimostrato negli anni precedenti da una lunga serie di mostre/laboratorio organizzate da docenti e studenti dell'allora Istituto di Storia dell'arte². A segnalare l'avvio di questa nuova raccolta, le contemporanee rassegne monografiche dedicate ad Alfredo Chiappori e Pericoli-Pirella³ presentavano al pubblico le importanti donazioni

- 1 Progetto apparentemente "utopico", ma il cui successo è pienamente dimostrato dalle centinaia di migliaia di fotografie, disegni, maquette, dipinti, sculture donate all'Università di Parma, disponibili alla consultazione, e dalla apertura al pubblico del Museo nella Abbazia di Valsereina. *CSAC! La guida*, a cura di F. Zanella e D. Colombo, Csac, Parma 2016.
- 2 *La tigre di carta. Viatico alla retorica pubblicitaria*, catalogo della mostra, Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, gennaio-febbraio 1970, Istituto di Storia dell'Arte, Parma 1970; *Nero a strisce. La reazione a fumetti*, catalogo della mostra a cura di A.C. Quintavalle, Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, febbraio-marzo 1971, Istituto di Storia dell'arte, Parma 1971; *Parola/Immagine. Manifesti dal Museum of Modern Art di New York*, catalogo della mostra, testo di A.C. Quintavalle, Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, novembre-dicembre 1971, Istituto di Storia dell'arte, Parma 1971; *La bella addormentata. Morfologia e struttura del settimanale italiano*, catalogo della mostra, Introduzione di A.C. Quintavalle, Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, aprile-maggio 1972, Istituto di Storia dell'arte, Parma 1972.
- 3 *Alfredo Chiappori*, catalogo della mostra, Premessa di G.C. Argan, Saggio di V. Fagone, Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, 1978,

fatte dai due disegnatori allo CSAC. Quelle tavole, quelle storie, che eravamo abituati a leggere sulle pagine di *Linus*, di *Panorama* o de *L'Espresso*, con le loro graffianti chiavi interpretative della cronaca politica contemporanea, venivano ora conservate da un'istituzione pubblica, analizzate criticamente in una prospettiva di indagine storico artistica, ma con una costante attenzione ad un'analisi semiotica, nel quadro di una più generale visione antropologica. Il piano, come avveniva per altri settori (grafica pubblicitaria, architettura, design, moda, ecc.), era quello di raccogliere una documentazione ad ampio raggio, una sorta di mappatura, in questo caso, della vivace e innovativa stagione della grafica satirica contemporanea.

In questo quadro, documentare l'opera di Renato Calligaro diventava fondamentale. I suoi personaggi, che avevamo imparato a conoscere sulle pagine di *Linus*⁴ o dei volumetti pubblicati da Feltrinelli, erano capaci di rappresentare con i loro conflitti, le loro fragilità, le loro passioni, le loro arguzie, la complessità della società italiana, smascherando proprio le interne contraddizioni della sinistra. Inoltre Renato Calligaro era diventato con il suo *Casanova/Henriette* un vero e proprio "caso", dibattuto con foga, in una serrata serie di interventi, Oreste Del Buono in testa, del 1979, pubblicati proprio su *Alter/Linus*⁵: un vero e proprio fuoco di fila di accuse a Calligaro, imputato di ermetismo e di infrazione al codice mass-mediologico del fumetto.

La donazione dell'autore allo CSAC⁶, integralmente presentata in mostra nel 1985, e più volte riproposta al pubblico⁷, consente ancora di ripercorrere attraverso quasi 400 tra disegni e

Università di Parma, Parma 1978; *Pericoli-Pirella*, catalogo della mostra, Premessa di G.C. Argan, Saggio di A.C. Quintavalle, Parma, Salone dei Contrafforti in Pilotta, 1978, Università di Parma, Parma 1978.

- 4 *Il Confronto. Mensile per la nuova sinistra, Vie nuove* erano letture un po' meno condivise.
- 5 R. Calligaro, «Apriamo un discorso», in *Alter/Linus*, gennaio 1979, p. 49; O. Del Buono, «Colti di sorpresa», in *Alter/Linus*, febbraio 1979, p. 3; Id., «Lyonel Feininger», in *Alter/Linus*, febbraio 1979, marzo 1979, pp. 60-63; O. Del Buono, «Arte e fumetto», in *Alter*, p. 61; F. Serra, «Mordere il frutto contaminato», in *Alter/Linus*, aprile 1979, p. 5; Id., «Fumetto più di tutto», in *Alter/Linus*, luglio 1979, p. 5; Id., «Un brivido nella schiena», in *Alter/Linus*, agosto 1979, p. 5.
- 6 http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?id_card=16865&force=1 [29 settembre 2019]
- 7 *Il Rosso e il Nero. Figure e ideologie in Italia 1945-1980*, catalogo della mostra a cura di G. Bianchino e A.C. Quintavalle, Parma 1999, Electa, Milano 1999; *1968. Un anno*, Parma 20 ottobre 2018 – 29 settembre 2019.

litografie l'articolarsi della grafica di Calligaro, fin dalle sue prime strisce del 1967 comparse su *Cronache friulane* per arrivare alle tavole di *Deserto* del 1980 e ai disegni di *YX* del 1983-84. A documentarla resta il catalogo, che pubblica gran parte delle opere, ma soprattutto si propone una analitica lettura critica di tutto il percorso dell'autore, secondo due punti di vista, quello dei personaggi⁸ e quello della stratificazione/contaminazione delle scritture⁹. L'ambizione era quella di scomporre, vivisezionare le tavole di Calligaro, analizzarne la sintassi, le formule retoriche, le fonti iconografiche, osservarne i meccanismi al microscopio: con il rischio di qualche forzatura e fraintendimento, ma soprattutto l'inevitabile difficoltà di trovare un equilibrio tra l'immersione nella pagina e la necessità di non perdere di vista una visione d'insieme.

A distanza di più di trent'anni, eccomi di fronte a questa nuova occasione, alla possibilità di guardare dall'alto, in una prospettiva *panoramique*, l'itinerario seguito da Calligaro: con l'intento, questa volta, di cogliere soprattutto gli elementi di continuità, di stretta interrelazione tra le sue indagini, in un continuo interscambio tra "fumetto" e pittura.

E potremmo proprio cominciare di qui, seguendo idealmente le traiettorie delle due ricerche, segnalando i momenti di maggior intreccio e quelli di progressiva distanza.

Calligaro nasce pittore – un'affermazione forse troppo perentoria, perché in realtà conosciamo ben poco dell'attività di grafico pubblicitario che svolge negli anni Cinquanta in Brasile –, comunque diciamo che le prime testimonianze del suo lavoro a cui possiamo attingere sono legate alla pittura. *Cabocio* (1958), un disegno a china del 1959, *Esodo*, *Cabocio morto* (1961), *Ford T* (1960) **1**, *Km 300* (1961), tutte opere precedenti il suo rientro in Italia, possono essere ricondotte ad un realismo sociale che trova solide radici nella pittura sudamericana, pensiamo al Nuevo Realismo di Antonio Berni, ed allo stesso tempo non dimentica le esperienze italiane, che guarda a Ben Shahn, ma riflette sulla lezione della pittura rinascimentale. Renato Calligaro studia Piero della Francesca, con un colloquio che continuerà nei decenni, alla ricerca di un rigore, di una stilizzazione capace di depurare ogni elemento aneddotico o cronachistico. In questa tensione si trova in significativa sintonia con un autore come Giuseppe Zigaina:

8 V. Strukelj, *Renato Calligaro: con e senza cornice*, in *Renato Calligaro*, Introduzione e prove di lettura di V. Strukelj, con tre interventi di R. Calligaro, CSAC, Parma 1985, pp. 7-34.

9 Id., *Prove di lettura e catalogo delle opere*, ivi, pp. 59-126.

basti pensare a *Esodo* (1961), che rievoca un'opera simbolo come *Assemblea di braccianti sul Cormor* (1952).

Al suo rientro in Italia, prima in occasione del breve soggiorno romano nel 1962-63, poi definitivamente a Udine nel 1964, Calligaro affida i suoi racconti alla gestualità informale, costruendo tuttavia delle sequenze, come segnalano gli stessi titoli di alcuni dipinti¹⁰ **2** che si sviluppano con andamenti orizzontali, secondo una scansione generalmente tripartita. Al di là dell'individuazione di possibili rimandi – dal Moreni di *L'urlo del sole* (1954) a Scanavino, allo stesso Emilio Vedova – ritroviamo in queste opere degli elementi iconici destinati ad entrare con forza nel “vocabolario” dell'autore, ma soprattutto la sperimentazione di una pluralità stilistica, che ad esempio in *Sequenza n. 4* si fa già esplicita. Un olio del 1965, *Corumbà*, mantiene alcuni particolari referenziali, il fucile, l'orologio, i gradi della divisa – anche qui con qualche tangenza con la serie dei generali di Zigaina – , inserisce un *lettering*, per evocare un mitico “paesaggio” della memoria, che comincia a delineare quello spazio “altro”, oltreoceano, che riaffiorerà prepotentemente nei poemi degli anni Settanta/Ottanta. D'altra parte proprio in quel territorio cominceranno a muoversi nel 1967 i protagonisti di &, sulle pagine delle *Cronache friulane*, nelle strisce che apriranno un decennio quasi interamente dedicato al fumetto e alla satira politica. Certo le tavole di *Manuel* del 1968¹¹, pubblicate su *Il Confronto* nei primi mesi dell'anno successivo, rappresentano un momento di intensa sperimentazione, in cui gli esiti della ricerca pittorica entrano con forza nelle tavole, ma è nel 1978, con *Montagne*, e soprattutto con *Casanova/Henriette* che il fronte della ricerca linguistica si sposta sul terreno del fumetto – più o meno per un decennio, fino alla prova complessa di *Poema Barocco* (1988) – senza rinunciare tuttavia a quello della pittura, in un intreccio strettissimo. A partire dalla fine degli anni Ottanta, i due percorsi ricominciano a divergere e a farsi autonomi, dando esiti sulle cui motivazioni meriterebbe riflettere: perché è come se Calligaro demandasse alla pittura il “lineare” (per citare Fresnault-Deruelle¹²), lo sviluppo narrativo della “striscia”, scegliendo il “tabulare” per i disegni di satira politica (da YX agli “aforismi visivi” de *Le Monde* del 1997).

¹⁰ *Sequenza n. 3* (1964); *Sequenza n. 4* (1964); *Trittico* (1965).

¹¹ Pubblicata in *Il Confronto*, gennaio 1969.

¹² P. Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée*, Hachette, Paris 1972.



1 Ford T, 1960



2 Trittico, 1965



3 Poema Barocco, 1988

A volo d'uccello: paesaggi.

Proviamo, per prima cosa, a pensare a quali sono gli spazi, in cui si snodano queste narrazioni: i paesaggi che il lettore/spettatore finisce per “sorvolare”, in visioni zenitali, seguendo le traiettorie delle macchine volanti, inabissandosi in vertiginose cadute, coinvolto nei fluttuanti onirici viaggi dell'autore, tra un Sudamerica evocato miticamente e il Friuli delle memorie infantili. Domandarci quale “iconografia” assumano questi paesaggi, che sfuggono ad ogni possibilità di definizione e descrizione, se non genericamente topografica, territori da attraversare, senza mettere radici, perché questa è la condizione di un narratore “straniero”¹³. Sono i paesaggi desertici¹⁴, dalle lunghe ombre, memori delle tele surrealiste di Tanguy, quelli in cui si ritrova “solo”¹⁵ Manuel, nel suo dialogo con le montagne, le dune sabbiose attraversate dalla nave-cavallo di *Deserto*, le distese dense e magmatiche del “mare” di Buenos Aires dipinte in *Oltreporto*, *Graf Zeppelin* o nell'olio *Porto di Buenos Aires* (1989), certo non differenti nella stesura dal panorama collinoso del Col Ponzale nelle memorie belliche friulane di *Poema Barocco*. **3** Paesaggi metamorfici, da cui si elevano vulcani fallici, che più spesso si aprono in accoglienti corpi femminili.

Con un continuo “movimento di macchina”, il lettore/spettatore viene risucchiato all'interno di questo processo di trasmutazione, sottoposto al gioco di “spaesamento” di una costruzione spaziale ambigua, in cui ogni distinzione tra dentro e fuori, chiuso e aperto diventa impossibile. Rischia di scivolare su piani inclinati, per poi entrare in scatole/stanze senza pareti i cui spigoli si disegnano come aste e sedie giganti creano stranianti effetti magrittiani.

13 «[...]la consapevolezza di sentirsi sempre e comunque “straniero”, condizione che rimarrà cifra inconfondibile di Calligaro in tutta la sua ricerca artistica: straniero in America come europeo, straniero in Italia come americano, straniero in pittura come scrittore, straniero nei fumetti come pittore», O. Tassan Caser, *Appunti per un profilo biografico*, in *Renato Calligaro. Vignette per Le Monde*, Biblioteca Civica di Pordenone, Pordenone 2002, p. 12.

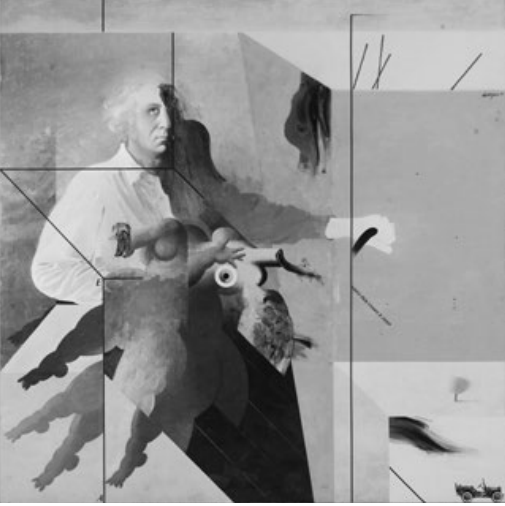
14 «[...] il titolo “Deserto” assurge anzi ad una duplice valenza metaforica: non solo il riferimento, interno all'opera, al paradigma semantico che costella le associazioni vuoto, privazione, disorientamento, nel rimando alla rete infinita della memorizzazione. Accanto a questo vortice di significati, intenzionali, inconsci o virtuali, si allinea il più preoccupante – e più interessante – disorientamento della critica, dell'approccio analitico» R. Mecchia, «Perché guardi e non vedi?», in *Pace e Guerra*, n. 29, 1983.

15 R. Calligaro, «Manuel», *Il Confronto*, gennaio 1969.

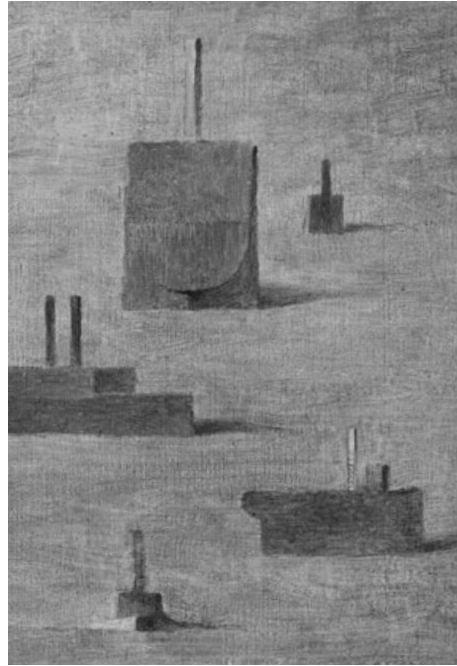
Oggetti.

In questi spazi in continua trasformazione, gli oggetti non hanno mai una funzione descrittiva ed aneddotica, ma si caricano di una forte valenza simbolica, divenendo a volte veri protagonisti del racconto. Presenze ricorrenti dell'immaginario dell'artista, potremmo seguirne lo sviluppo e le differenti riscritture lungo il corso dei decenni. Pensiamo alla *jeep*, che dai primi dipinti degli anni Sessanta (*Ford T, Km 300*) riappare in *Oltreporto* e in *Deserto*, a solcare il deserto guidata dai "geometri", e viene evocata in *Uomo in jeep* (1991): **4** mezzo di terra, finisce narrativamente per contrapporsi su di un fronte alla nave, sull'altro ai tanti velivoli che costellano i racconti dell'artista.

In *Oltreporto* (1980), ad esempio, la nave entra in scena con tutta la sua potenza evocatrice, fin dalle prime "battute", che vedono Oreste, l'Oreste di *Ridateci il nemico!*, catapultato nell'universo surreale del porto di Buenos Aires. Nella tavola iniziale, è tutto un assieparsi di camini, che escono dall'acqua e di cui fin da subito avvertiamo la suggestione fallica, mentre nello sviluppo del racconto diveniamo spettatori di una vera e propria metamorfosi di questa imbarcazione surreale che si leva in volo, si inabissa in un mare in tempesta, affonda nelle acque stagnanti, affronta «le donnevoli maree». L'erotico sogno di Oreste, che difficilmente argina l'amore seducente di Amalasunta negli interni ambigui dell'angiporto, si conclude con l'esplosione cromatica delle due ultime tavole. Nella prima si ripresenta l'immagine del porto di Buenos Aires, ma qui le navi appaiono come architetture/fabbriche, con gli alti comignoli/altiforni e la stesura densa della pennellata morandiana, la cromia sui toni dell'ocra amplificano questa ambiguità: **5** ritroveremo del resto proprio questa stessa raffigurazione in *Zeppelin* e nell'olio *Porto di Buenos Aires* (1989). Il mare quindi che a sua volta finisce per evocare il deserto, un deserto che non casualmente riaffiora nella tavola conclusiva: «AMERICA AMALASUNTA, A MODO MIO TI AMO E IN/VADO». Ed ecco comparire nuovamente la jeep, questa volta guidata dal protagonista in armatura medievale, e, a conclusione, l'icona pop di un pozzo petrolifero: camini, ciminiere, aste, vessilli che penetrano e "in/vadono" la terra/mare/corpo percorrono senza soluzione di continuità i racconti visivi di Renato Calligaro. Così come accade per i paesaggi, anche gli oggetti conservano un potenziale metamorfico, si trasformano, si contaminano, a volte diventano inediti animali mitici, come la Navecavallo dell'armato inerme Narciso in *Deserto*.



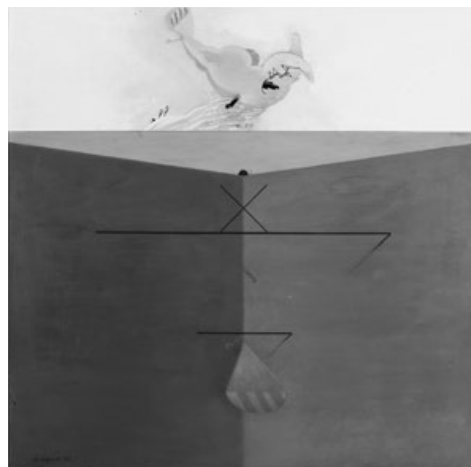
4 *Uomo in jeep*, 1991



5 *Oltreporto*, 1980



6 *Zeppelin*, 1989



7 *Stupore e morte di Icaro*, 1983

Nell'immaginifica iconografia di Calligaro, sono soprattutto gli "oggetti volanti" a prevalere, con un repertorio ricchissimo che da inserzioni di realismo fotografico passa a invenzioni surreali: macchine da guerra (gli elicotteri, i B-17 «rampanti sul Tagliamento» di *Poema Barocco*), esili paracadute, presenze quasi metafisiche (come Zeppelin), uccelli antropomorfi ci consentono di volare, di controllare, di vedere dall'alto, perché il tema del volo finisce per connettersi strettamente al tema dello sguardo.

In *Graf Zeppelin* (1984), il dirigibile appare davanti agli occhi di Renato bambino, che lo vede, dalla finestra, esitare «nell'alba del Rio de la Plata», sorvolare il porto di Buenos Aires ed infine entrare nella sua stanza: nello spazio onirico dell'infanzia, nella scatola dell'immaginazione, si svolge il sogno auto-erotico, destinato a concludersi bruscamente. «Mi hanno chiamato per andare a scuola. Zeppelin/io precipitai. Zeppelin/lui è sprofondato.»

Renato Calligaro riprenderà questo tema in un dipinto del 1989, *Zeppelin*: **6** qui il racconto onirico si sviluppa orizzontalmente, in una sequenza in cui gli elementi del "poema a fumetti" sono ripresi e sintetizzati e il gioco dell'ambiguità interno/esterno, il montaggio delle differenti inquadrature si propone con ritmo sincopato.

Nelle sue molteplici possibilità interpretative in chiave freudiana o junghiana, il tema del volo è strettamente connesso all'ipotesi della caduta¹⁶, e questa paura, questa ossessione del precipitare nel percorso di Calligaro è ben presente e interpretato dal recupero di una figura mitica come quella di Icaro, a cui è dedicata una tela del 1983, *Stupore e morte di Icaro*, **7** e un successivo dipinto del 1990, ma viene continuamente evocato come in *La stanza sul grattacielo* del 1992, che sembra riecheggiare la rubensiana *Caduta di Icaro*. Del resto, se volessimo individuare un'icona emblematica, un elemento ricorrente dell'immaginario di Calligaro non penseremmo subito ai suoi corpi volanti che si tuffano nel mare/deserto, in un naufragio vitale che si ripete circolarmente?

16 *La caduta* è il titolo di un dipinto del 2006.

Il corpo.

Proprio la capacità metamorfica e antropomorfa di paesaggi e oggetti, ci fa capire quanto centrale nell'opera di Calligaro sia il "territorio" del corpo, descritto e trascritto in "lingue" differenti, vivisezionato e ricomposto, un corpo proteiforme, a volte plasmato da materia densa e pesante, a volte leggero e "gassoso", come negli sfondati tiepoleschi. Scorrendo le pagine dei poemi disegnati e dei dipinti potremmo raccogliere, in tutte le loro varianti, un ricco repertorio di seni e glutei, stilizzati fino a divenire elementi geometrici e decorativi, di organi sessuali femminili segnalati da gioiosi bersagli pop (*Casanova/Herniette*), accanto a stesure gestuali capaci di caricare drammaticamente il senso della violenza dell'atto sessuale. In questo procedere per sineddoche, Calligaro privilegia alcune "parti" per il tutto, come la bocca, che assume una sua valenza oggettuale. Pensiamo alle labbra/mongolfiera di *Casanova/Henriette*, un omaggio all'occhio volante di Odillon Redon, **8** o al "sorriso" sensuale sospeso come un dirigibile in *Graf Zeppelin* o in *Poema Barocco*, e, come controcanto, alle baconiane bocche spalancate, atterrite e spaventose, da cui escono grida disperate, che si trasformano in esseri mostruosi, alati, dal ventre squarciato.

Di fronte a queste rappresentazioni per così dire bipolari, la raffigurazione dell'occhio si profila in tutta la sua valenza concettuale: stilizzato, ridotto a profilo lineare, triangolo/proiettile, macchina fatta per guardare, controllare, dominare, inerte strumento quando si tratta di "vedere".

«Perché guardi e non vedi?» grida, in *Deserto*, Cisneros al geometra – solidamente ancorato alla sua jeep – : il geometra costruisce strade, misura il deserto, ma non è capace di "vedere", di avvicinarsi alla fluida, sfuggente complessità di Narciso «Uno che non è mai ciò che è. Perché ha un io di cositanti abitanti...», Narciso, l'anti-Edipo, colui che non uccide il padre, ma che dal padre viene ucciso. Il tema dello sguardo è quindi strettamente connesso al tema della costruzione e della perdita dell'identità, smaschera il dramma della contemporaneità, nell'*empasse* post-moderna. Siamo nel 1980, ma questa figura che domina, con la sua assenza, il poema disegnato da Calligaro, fissa quasi uno spartiacque nel percorso dell'artista, che non casualmente introduce nelle sue tavole di satira politica un personaggio come YX, il «seduttore» che, per citare Perniola, «apre un ambito vuoto che ognuno può riempire con ciò che vuole, che

aspetta un contenuto dall'occasione»¹⁷. Alla tragedia di Narciso, il figlio “terrorista”, che conclude con la morte la sua labirintica ricerca del sé, sprofondando – nella bellissima tavola di Calligaro – nell'acqua in cui si rispecchiava, si contrappone quindi l'amara maschera di YX¹⁸: in un confronto, che si conferma ancora di disarmante attualità.

“La prima più avventurosa avventura è il linguaggio stesso”

Se rileggiamo gli appassionati interventi di Renato Calligaro pubblicati su *Alter/Linus* nel 1979, ci rendiamo subito conto di come queste due figure possano assumere anche un altro significato, più strettamente legato agli interrogativi teorico critici che l'autore sta ponendosi in questi anni. YX è il «fabulatore», che esiste in quanto ha un pubblico da sedurre, da «commuovere», perché «raccontare è il mezzo di seduzione di chi non sopporta di non essere amato». Narciso è l'artista, il «poeta» – così lo chiama la vecchia Cisneros – e il suo «interlocutore è il linguaggio»¹⁹: un linguaggio capace di interpretare e restituire i «suoi cositanti abitanti».

Uno degli aspetti su cui si è maggiormente soffermata la critica ²⁰ è la scelta di Renato Calligaro di infrangere ogni unità stilistica²¹, una scelta che assume anche una valenza politica, oltre che espressiva: contaminare linguaggi differenti, registri, generi, in nome di una libertà sperimentale, che si oppone alla “riconoscibilità” autoriale, alla “cifra” come merce richiesta dal mercato. Disorientare, non rispondere alle attese di un pubblico di lettori, abituati alle regole del codice/fumetto, alla consolatoria e rassicurante narrazione, alla subalternità dell'immagine alla parola. Ed è importante sottolineare

¹⁷ M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1980, p. 181.

¹⁸ “Mi piaccio, dunque sono”, è questo del resto il titolo scelto da Renato Calligaro per la sua recente raccolta di vignette pubblicata nel 2015.

¹⁹ R. Calligaro, *Dai fumetti d'avanguardia all'arte sequenza*, in *Renato Calligaro*, cit., p. 41.

²⁰ Si vedano anche T. Groensteen, «Calligaro et le texte pictural», in *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, 71, sept./oct. 1986; G. Carbi, *Pittura d'affabulazione*, in *Calligaro*, catalogo della mostra, Ferrara 1990/91, s.l., s.d.; S. Zannier, *L'errare narrativo*, in *Renato Calligaro. L'errare narrativo*, catalogo della mostra, Oderzo 2007, Sinetica, Oderzo 2007, pp. 5-16.

²¹ «Mentre l'uomo quotidiano non ha stile, e l'uomo progettuale tutti gli stili possibili, lo stile dell'uomo medio è il naturalismo. Perché uscire dalla natura, inventandone il senso, è la cosa più difficile. È la poesia...», in *Renato Calligaro*, cit., p. 39.

il fatto che questa scelta nasca proprio all'interno del lavoro di Calligaro fumettista, che sia quello il territorio in cui l'autore sperimenta e calibra le potenzialità, ma anche i limiti su di un fronte dell'intreccio tra testo e icone, sull'altro della contaminazione linguistica. Ancora illuminanti per comprendere la complessità di questa fase sperimentale si dimostrano i testi di presentazione dei "poemi a fumetti", gli interventi di Gillo Dorfles, per *Casanova/Henriette* e *Poema Barocco* e quello di Tommaso Trini che introduce *Deserto*, che mettono sul campo una questione, che merita di essere riproposta, uscendo da ogni sterile velleità definitiva, quella del significato di questa scelta nel contesto del dibattito sul post-moderno e più specificamente nell'ambito delle ricerche della post-avanguardia. Trini pone in maniera problematica e aperta questo tema: avvalendosi della figura di Sisifo, come eroe del "post-moderno", dice che in *Deserto* «Tutto avviene in uno spazio e in un tempo che procedono di tavola in tavola per non andare da nessuna parte», vede quindi nello stesso sviluppo di quest'opera la testimonianza del dramma della condizione post-moderna, non negando comunque uno «scambio con la post-avanguardia» proprio in questo recupero disinibito della storia dell'arte «come vasta enciclopedia iconografica, dunque come repertorio del sapere, come strumento di rianimazione di un sapere ricapitolato»²².

Per Dorfles, invece, l'uso che Calligaro fa delle sue fonti diversificate è molto lontano da «certe pericolose deviazioni del postmoderno, come ad esempio quelle di certi 'citazionisti' o 'anacronisti pittorici'», perché i suoi prelievi o i riferimenti a differenti fonti figurative, a «determinate 'ricette grafico-pittoriche'» sono funzionali «alle esigenze del racconto (come del resto usa diverse maniere letterarie negli stessi dialoghi, alle volte arieggiando perfino accenti sanguinetiani), mostrando di non dimenticare mai che il suo è un prodotto duplice, anzi triplice, dove a contare è anche il testo, il dialogo, l'inquadratura, dove il percorso temporale – sempre presente nel fumetto – non può prescindere dall'invenzione delle singole 'dramatis personae' che devono essere riconoscibili e identificabili»²³.

Nel mio saggio del 1985, avevo cercato di sottoporre *Casanova/Henriette* e *Deserto* ad una minuziosa analisi²⁴, alla ricerca delle possibili fonti, nel tentativo di comprendere dall'interno la logica della contaminazione e del montaggio. Ora vorrei cercare di rovesciare

²² T. Trini, *Tabula arsa*, in *Deserto. Oltreporto. Lirica 4*, Edizioni della Periferia, s.l. 1982.

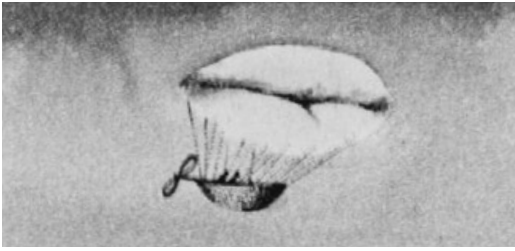
²³ G. Dorfles, *Poema Barocco*, in *Calligaro*, cit.

²⁴ V. Strukelj, *Prove di lettura*, cit.

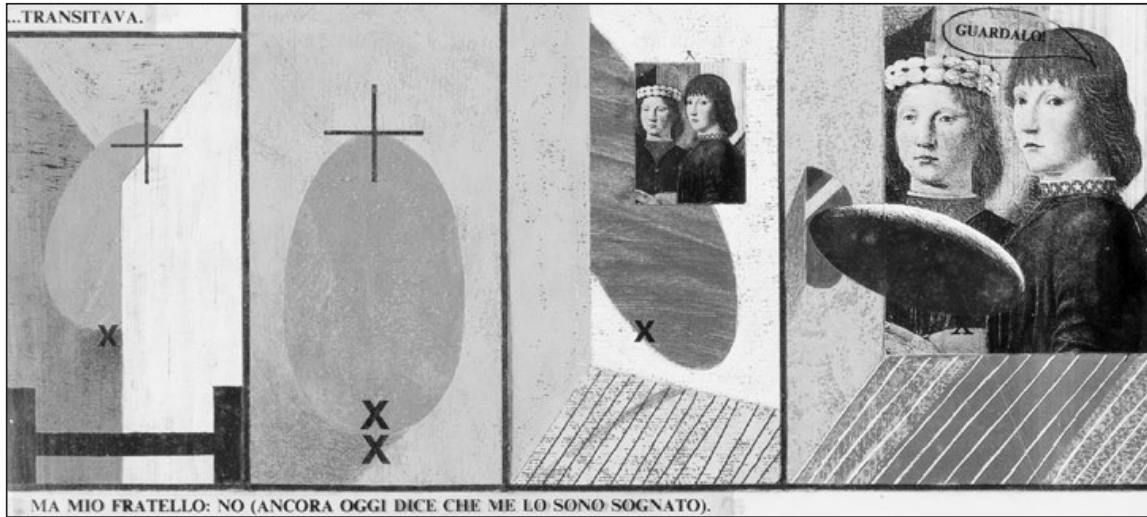
la prospettiva: partire dagli autori, dalle esperienze artistiche che incidono maggiormente nel suo percorso, per poi cercare di capire meglio come e in quali situazioni questi prelievi vengano messi in gioco e riattualizzati. Tutto questo partendo da una premessa, che in qualche modo si ricollega alle riflessioni sul post-moderno, e cioè che, a differenza di quanto accade, ad esempio in *Poema Barocco*, per il registro letterario²⁵, Calligaro utilizza molto raramente l'uso della citazione o del calco per il registro delle immagini. Potremmo allora partire da una di queste eccezioni, che proprio per questo si configura come una spia interessante. Mi riferisco al particolare della *Madonna con bambino e quattro angeli*, Clark Art Institute, Williamstown (Massachusetts), di Piero della Francesca, inserito in *Graf Zeppelin*, con i due angeli a rappresentare i due Calligaro bambini: Renato che vede entrare il dirigibile nella sua stanza e il fratello che non "vede" e pensa che questa visione sia solo un sogno. **9** L'immagine appare inizialmente come un quadro appeso, per poi espandersi a tutta la superficie della parete. "Guardalo", aggiunge il *balloon*, facendoci capire il motivo della citazione: è infatti il gioco degli sguardi dei due angeli che interessa. Così, nella tavola successiva l'angelo-Renato, che prima fissava attento, si ritrova a fluttuare nello spazio, con sulla fronte un unico grande occhio. È solo un inutile esercizio accademico la ricerca di questa fonte? Forse invece la visione del dipinto di Piero della Francesca nella sua interezza ci fa capire quanto questo prelievo vada al di là di un semplice esercizio formale, perché l'angelo dalla veste rossa guarda lo spettatore, lo invita con un gesto a concentrare la sua attenzione sulla scena sacra, a "vedere" questa "epifania". Ed è quello che l'autore ci sollecita a fare con i suoi poemi.

Partendo proprio da Piero della Francesca, possiamo registrare l'interesse, più volte ribadito dallo stesso autore, nei confronti della lezione rinascimentale, un interesse verso la pittura del Tre/Quattrocento italiano, che si manifesta negli anni di formazione argentina e brasiliana. Ma si tratta di una sorta di basso continuo, costantemente negato, messo in crisi, un riferimento sotterraneo e condiviso con il lettore/spettatore, che proprio partendo dall'evocazione di quell'ordine, di quella prospettiva, di quella "regola" avverte il gioco *en abîme* in cui viene risucchiato, la perdita di ogni unità e certezza spazio/temporale. In altre direzioni dobbiamo allora guardare.

25 Citazioni da Dante, Barthes, Hemingway, Omero, Flaubert, Benn, Guimarães Rosa, Genet, Pound, Sofocle, Galeano, Lozano, Guillén, Babel, Gadda, Eschilo, Pessoa.



8 Casanova/Henriette, 1979



9 Graf Zeppelin, 1984



10 Nicola: l'occupazione delle case, 1972 ca.

Ad esempio all'universo junghiano di Klee, proprio nella sua ricerca sulla natura simbolica della prospettiva e la sua riflessione sulla rappresentazione dello spazio: ed è un richiamo che avvertiamo fin dalle prime strisce sperimentali degli primi anni Settanta, come *Occupazione delle case*, in cui proprio la deformazione della scatola spaziale, come specchio di una situazione interiore, diviene il filo del racconto, fino all'abisso della spirale delle scale, che ovviamente riporta a Escher²⁶. **10**

Per questa via, il confronto con l'esperienza metafisica e surrealista diventa inevitabile, ma anche in questo caso ogni suggestione viene inglobata, inghiottita nel continuo salto di registro. Che il primo De Chirico della *Torre rossa* (1913) o delle *Muse inquietanti* (1918), che le piazze d'Italia restino impresse nell'immaginario di Calligaro è indubbio, con la suggestione dei piani inclinati, delle architetture, delle statue, ma soprattutto il senso di una sospensione temporale, che tuttavia nel processo dinamico della sequenza viene inevitabilmente negata, ribaltata. È tuttavia soprattutto in area surrealista che dobbiamo indagare. Se non manca qualche rimando magrittiano – ma l'approccio di Calligaro non è mai concettuale –, se i paesaggi desertici sono debitori dell'eredità di Tanguy, è Max Ernst l'autore con cui l'artista intrattiene un continuo colloquio, proprio per la sua libertà sperimentale e l'ampio spettro delle scritture e delle tecniche utilizzate. In *Casanova/Henriette*, la testa di rapace in cui si trasforma il protagonista sembra uscita da *Une semaine de bonté*, il romanzo collage che come sappiamo Ernst realizza con un montaggio che fonde immagini tratte da contesti illustrativi assai lontani, dalla stampa popolare ai trattati scientifici, costruendo un nuovo racconto che smaschera la violenza della società contemporanea ed allo stesso tempo introduce i temi psicanalitici cari al pittore. Del resto questa idea di giustapposizione di scritture differenti si ritrova anche in alcune tele ernstiane del periodo americano, come *Vox Angelica* (1945), la cui composizione a griglia ricorda da vicino quella di una tavola a fumetti. Ricorrente è ancora il rimando, ad esempio in *Poema Barocco*, agli esiti della tecnica del *frottage* che rappresenta per Ernst il campo di sperimentazione dell'automatismo psichico, soprattutto a quell'idea di natura che ritroviamo nelle sue foreste. Più che sul fronte della metamorfosi degli oggetti, per cui il recupero della lezione simbolista e surrealista è evidente, l'indagine di Calligaro si muove proprio nel

26 Non sarà inutile ricordare che proprio le labirintiche scale di *Porta celeste* di Escher vengono citate parodiate da Vincino in una sua vignetta sul "Male", 6 febbraio 1979, per denunciare l'"errare" di Enrico Berlinguer.

campo delle “scritture”, delle modalità di stesura, del controllo o della esplosione gestuale del segno grafico e pittorico. E in questo ventaglio di opzioni può passare da Masson a Milton Glaser, da Hartung a Léger, da Mathieu a de Chirico, da Vedova a Morandi, mettendo a costante confronto culture d’immagine e concezioni dell’arte lontanissime e a volte incompatibili. La pittura di Morandi resta, per Calligaro, infatti un modello imprescindibile: le sue navi a volte diventano “nature morte”, motivi su cui continuare a tornare, per rivendicare la capacità della pittura di far vivere gli oggetti.

Al di là delle esigenze narrative – pensiamo ad esempio come questo andamento sincopato, a salti continui, sia legato ai mutamenti e alle reazioni del personaggio Casanova – , sempre più queste “sonorità” dissonanti entrano in una nuova orchestrazione, in cui ogni strumento, per continuare la metafora, interviene per interpretare un tema, per esprimere uno stato d’animo, per marcare drammaticamente una situazione: perché la ricerca di Calligaro non è mai analiticamente metalinguistica. Sempre più infatti i suoi diventano monologhi interiori, in cui il flusso di coscienza prende forma attraverso parola e immagine, nei poemi, o solo attraverso l’immagine, nella pittura. Monologhi nei quali attraverso i ricordi, i sogni, riaffiorano i fantasmi di sempre, le sue ossessioni: amore e morte, guerra e violenza, in un continuo passaggio di sguardi dall’interno all’esterno. Perché la Storia non è mai rimossa dal microcosmo della propria “stanza”, ed è forse per questo che un dipinto come *Guernica* resta sempre sullo sfondo, soprattutto nella pittura, che a volte non rinuncia ad una carica epica. Così come sempre presente è la lezione di Francis Bacon, che va certo ben al di là dei pur espliciti rimandi ad esempio in *t*. Nella disperata tensione delle figure baconiane Calligaro trova l’espressione più alta della dolorosa condizione dell’uomo contemporaneo, proprio per il senso di abisso, di perdita rispetto alla razionale visione antropocentrica della cultura rinascimentale. **11** La violenza del segno, la sua carica gestuale, sempre più, nella pittura, si legano a questo lavoro sulla figura, che diventa il centro, anche compositivo, di tensioni dinamiche: corpi avvinghiati, fusi, mettono in moto forze centripete e centrifughe, che si scaricano nello spazio della tela. In questi grumi di materia in movimento restano “impigliati” frammenti del suo vocabolario mistilingue, quasi fossero detriti. Della gioiosa evidenza della segnaletica pop, della effervescenza di una stagione grafica, Milton Glaser in testa, che ha marcato la sua formazione, di quel mondo colorato, esploso nella favola di Casanova, non restano che piccoli segni: bersagli, a ricordo di una ironica vena dissacratoria, mai del tutto sopita.

La plume et le crayon: un Autre Monde.

Mi sono chiesta in questi giorni se, tra le tante fonti di Calligaro, si potesse ipotizzare anche l'opera di Grandville, autore amato dai Surrealisti e riscoperto da Max Ernst, e in particolare *Un autre monde* (1844), grande immaginifico viaggio nella modernità, in cui proprio il rapporto parola immagine, fin dalla contesa tra i due protagonisti, "une Plume" e "un Crayon", è al centro della narrazione. Nel costante uso della metafora visiva, Grandville gioca costantemente con la metamorfosi degli oggetti, ma anche con la giustapposizione di elementi iconografici tratti da contesti diversi, per smascherare le derive della società contemporanea, ed allo stesso tempo per tracciare una sua originale via di ricerca, nell'ambito di quello straordinario laboratorio dell'illustrazione e della satira che è stata la stagione di "La Caricature" o "Le Charivari": un percorso, tanto per intenderci, divergente rispetto al realismo di Daumier. Del resto nella sua battaglia per un fumetto d'avanguardia, in cui il nesso tra testo e icone si reinventa con modalità sempre differenti, Renato Calligaro dimostra certo di muoversi sui passi di altri compagni di avventura, come il Buzzati di *Poema a fumetti* (1969)²⁷, ma seguendo sempre il proprio speciale e intimo itinerario, facendoci viaggiare nell'"autre monde" della sua immaginazione.

27 P. Bristot, *Poemi a fumetti*, in R. Calligaro, *Poema Barocco*, Viva Comix, s.l. 2015.



11 *Poema Barocco*, 1988