

L'ARTE DI CALABRIA IMPONE UN RINNOVAMENTO DELLA CRITICA.

Quando nel 2002 cercavo di sostenere che la spazialità di Calabria non è caotica, ma allusiva del caos culturale e ambientale e che per realizzare questo stato di cose egli crea e utilizza suoi propri *spazi topologici*, che *contengono* l'esistenza di 'attrattori', cioè di centri d'alterazione, di manipolazione dei normali spazi della figurazione (quasi si trattasse di una superficie gommosa), e quindi di centri d'espressione e di valorizzazione materico-plastica del pigmento, non mi rendevo ancora conto che stavo introducendo nel linguaggio della critica nuove categorie analitiche e considerando, in generale, la necessità di un rinnovamento della terminologia critico-linguistica, in grado di affrontare nuovi problemi che la pittura di Calabria veniva portando alla luce.

Sono in effetti convinto ora che, senza l'immissione, nel linguaggio della critica, di nuove categorie, o meglio: di nuovi codici,¹ oltre quelli che ci sono consegnati dalla tradizione, senza questo rinnovamento, venga meno la capacità e la possibilità di affrontare la comprensione di quanto sta attualmente accadendo sul piano formale nell'arte.

Se solo scorriamo le indicazioni fornite dai titoli dei cataloghi degli ultimi anni di lavoro del pittore, già qui notiamo una tensione di scavo concettuale, nella ricerca formale, che richiede in modo impellente un'analogia ricerca dal lato del linguaggio della critica: da "La forma cerca forma" (2002) a "Quasi la forma" (2003) a "La forma cerca forma, verso le cose" (2004) a "La forma della percezione" (2005) a "La forma dentro" (2009), questa sequenza sottolinea un percorso, andato così avanti, che richiede l'aiuto di un'esplicazione verbale di quanto è avvenuto.

Il tradizionale sostegno critico della letteratura e della musica per cercare di rendere più chiaro il percorso del linguaggio figurativo non è più sufficiente: né il rinvio al linguaggio sonoro suggerisce una via d'uscita (lo scambio epistolare fra Schönberg e Kandinsky² ne sia esempio), né il sempre più frequente rinvio letterario, come soluzione esplicativa. Le categorie degli altri linguaggi dell'arte non sono sufficienti. Occorre risalire alla novità specifica dello stesso linguaggio figurativo (oltre al confronto diretto fra artisti del medesimo linguaggio), per comprendere le lacune concettuali e il bisogno del rinnovamento.

In *La forma cerca forma*, del 2002, avevo posto una base per sostenere l'espressività dello spazio topologico e, con esso, l'approccio alla nuova potenza dinamica: questo, a proposito dei dieci quadri della serie di Giovanni Paolo II. Cosa intendevo prospettare?

La generazione del 'simbolico'³ *sul* (a partire dal) rapporto pre-linguistico (familiare-empatico) del soggetto con le cose pone (secondo una 'lateralità' di prassi e pensiero, propria dell'atto creativo, rispetto alla 'norma') un tessuto di verticalità semantiche e di orizzontalità sintattiche, attraverso l'atto creativo, che non è più in relazione con norme già costituite e che, solo in un secondo momento, trova introiezione in una cultura condivisa, che riconduce nuovamente lo 'scarto' prodotto a 'norma', ormai conosciuta e assimilata. In questa transizione dall'immediato pre-linguistico alla mediazione simbolica c'è lo spazio per l'articolarsi di una poetica, che specifica tutti i 'caratteri' del linguaggio: cioè, il suo codice. Ed è questo codice *in*

¹ Per una prima considerazione, cfr. Nelson Goodman, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill, Inc, 1968; *I linguaggi dell'arte*, Il saggiatore, Milano 1991².

² A. Schönberg, W. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Einaudi, Torino 1988.

³ Il carattere simbolico del linguaggio non va confuso con le poetiche simboliche e oniriche, tanto meno con l'allegoria.

fieri che deve essere colto dalla critica: è qui che devono essere nuovamente poste le categorie critiche.

Se guardiamo al processo morfopoietico dell'opera di Calabria, essenziale è il nascere e il configurarsi della forma per effetto di quei nuovi caratteri, che ora, sul piano della ricerca di un nuovo linguaggio critico, definiremo come "spazio topologico" e come "modalità metabolica" (della mutazione biologica) e che individueremo, rispettivamente, come *attrattori* in quello spazio e come *metamorfismi* (insomma: organicità in metamorfosi di una bio-chimica) di quella *modalità metabolica*, con concetti che desumiamo dalle rispettive scienze. Così i codici dei caratteri del tradizionale linguaggio della pittura figurativa – i colori (per la materia), la luce (per i gradienti dei colori), la composizione (per la disposizione rispetto ad una cornice), la spazialità, sia fisica che ottica, il movimento (come spazialità relativa), l'espressione e la matericità del pigmento – si arricchiscono di nuovi elementi definatori.

Cominciamo, sempre avendo di fronte l'opera di Calabria, dove matericità e colore si saldano nella determinazione di chimicità organiche: qui, dove escrescenza, accumulo o aggregazione cellulare, dove consunzioni morfiche, filamenti, escrescenze, simbiosi, aggressione materiche e coloristiche, mutazioni somatiche e via dicendo, dove tutto ciò domina e definisce uno spazio formale, dove frequenza e tasso di mutazione in rapporto con l'ambiente o dove l'intreccio dei regni vegetale, naturale ed animale-umano si sviluppano, generando evoluzione, mutamento, disfacimento, apoptosi, dove tutto ciò si specifica, qui diciamo che un *metamorfismo* (la metamorfosi) si insedia sulla forma e la determina: il terreno morfopoietico della *modalità metabolica* diventa presupposto all'elaborazione dell'opera; diciamo che interviene un altro carattere della *matericità*, in cui il *pigmento* assume la potenza di categoria biologica, organica.

E proseguendo: dove le idee del tempo e, per così dire, della sua velocità e della storia (cioè di un tempo che si introietta nel soggetto e nella cultura della società) si affacciano nel processo creativo di Calabria, queste idee si impongono anche sul piano della forma (oltre che su quello concettuale pensato, perché l'opera di Calabria non è pittura 'concettuale'), nella raffigurazione dello spazio topologico (ben diversa da quella che è stata la definizione plastica del futurismo storico, attraverso gli spazi pluriprospectivi della simultaneità). Lo spazio capace di una dinamicità intrinseca diventa in Calabria uno spazio variabile, costituito di *attrattori* manipolatori della sua superficie; diventa spazio non-euclideo, gravitazionale, spazio di diretta fisicità, non debitrice di vitalismi e di intuizionismo psicologico. La componente profonda, di questa *temporalità* si radica nella struttura più ancestrale della *spazialità*: la memoria, nella connessione neurale di quello spazio pre-simbolico, dove l'essere è ancora fuori del tempo, primordiale 'Ur-Mensch' in quanto archetipo, e dove la raffigurazione è sempre *analogica* di un contesto soggettivo pre-linguistico.

La radice pre-linguistica del 'contenuto' simbolico è quanto ci tiene lontani dal considerare centrale un nucleo *teoretico* nella creazione della spazialità topologica, ciò che comporterebbe poi una conclusione 'concettualistica' della pittura e una confusione con gli approcci del futurismo storico (questo sì concettuale, ottimistico e orientato ad una ideologia di progresso dinamico e industriale). La spazialità e la temporalità di Calabria non è mai *illustrazione* di un'idea, ma stimolo interno all'emersione di quel che non è 'saputo'.

La caratterizzazione dello spazio-espressione di Calabria è lontana dalle esigenze di espressionismi magico-simbolici (del Pollock maturo), così come è lontana dalle tecniche che ricorrono al *dripping* della gestualità casuale (di De Kooning) o alla informalità pura della *action painting*. Insomma, la psicodinamica è intrinseca alla geometria dello spazio topologico generato, e non (come in De Kooning) decisa dagli impulsi della casualità. L'*attrattore* – come fattore energetico psico-dinamico – è esso stesso elemento di una geometria spazio-temporale: non una modificazione, non una deformazione gratuita, *aggiunta nello* spazio 'dato' (quello classico); è il 'contenuto' simbolico di un vissuto morfopoietico. E l'unità compositiva deve

adattarsi a questa generazione spaziale. L'*allusione* al caos esterno, culturale, ambientale non è la caoticità e la confusione di uno spazio, bensì è *riferimento* alla confusione del mondo, riferimento creato e mosso già sul piano pre-concettuale. L'*attrattore* è un centro immanente di creazione-alterazione spaziale, centro di elaborazione materica e di colore, nucleo di ogni morfogenesi e quindi luogo d'origine dell'espressività e di distribuzione di luce ed ombra. La *composizione* si innesta in questo modo nella *spazialità fisica e ottica*. E l'*espressione* insorge nello scavo in cui s'incontrano topologia e modalità metaboliche del metamorfismo: e qui essa prolifera all'infinito. Qui nascono, qui vengono *generate* emozione o sorpresa, non più come applicazioni, attuazioni 'esterne', della psicologizzazione di una riflessione *pensata*, ma con l'immediatezza stessa, intrinseca al carattere topologico dello spazio e alle modalità metaboliche.

La memoria delle cose, il tessuto storico, che affiora da questa unità spaziale e biologica e che può anche coesistere con la dimensione culturale, letteraria-narrativa, non è *descrizione di sé*, dal momento che il linguaggio figurativo non è e non può essere auto-referenziale (non ha – come anche lo stesso linguaggio sonoro – la proprietà della '*secondarietà*' del linguaggio verbale). È nel presente che viene creato-alluso il passato e così anche futuro, memoria e visione: una condizione *vissuta*, dunque, e *non metafisicamente attualistica* della storia; una storia, che senza la memoria e la visione dei suoi estremi resta peraltro cieca, incompiuta, senza senso, assolutamente aperta.

La nuova pittura 'figurativa' che nasce da questa esperienza poetica segna una discontinuità netta con le esperienze del passato figurativo e del realismo storico: qui la realtà si modula sul terreno pre-linguistico: lo spazio d'origine dell'immagine non è l'immaginazione, come visione correlata alla realtà; e l'orizzonte della tridimensionalità viene *sostituito* dalla tensorialità degli attrattori del nuovo spazio topologico. La singolarità della figura si pone, nella modalità metabolica, con i caratteri di una soggettività assoluta, fuori della norma. Questa singolarità la si riscontra nella diversa qualità dello spazio dei dipinti degli anni passati e che arriva a piena maturazione forse con la serie dei ritratti di Giovanni Paolo II, del 2002. Qui, a differenza di altri ritratti, la topologia condiziona due configurazioni fondamentali: due forme compositive, che danno alla figura le connotazioni della ieraticità o della sofferenza: la prima definisce la figura come costitutiva della potenza ideologica della chiesa e della ritualità; la seconda, invece, si pone come segno esistenziale della sofferenza dell'uomo nel mondo; sulla prima, si vedano: *Presenza senza suono*, lo *Studio per suggestioni della secolarità*, o ancora *Le risposte del silenzio*, e certamente *Estremo, mondano, pensiero*; sulla seconda: *Stupore della carne*, poi *Le ombre della sera*, e ancora *Umani pensieri*, o *Un Papa polacco* e *Le linee del dolore*. E un altro papa: il *Benedetto XVI* del 2006 e quello del 2008, il primo raccolto nella liturgia della preghiera, il secondo, dove la dinamica topologica si rasserena, un papa della certezza teologica e della tagliente metafisica parola. Confrontiamoli con i ritratti precedenti: *Gandhi* del 1971, il *Mao Pianeta* del 1968 o *Stalin* del 1964 e notiamo immediatamente come le loro modalità metamorfiche si sviluppino su un'assenza o soltanto su un'ipotesi topologica, non ancora pienamente fondata e articolata. Se nello stesso solco della spazialità topologica e nel solco di quella modalità metabolica in cui emerge l'energia del metamorfismo, possiamo collocare la serie di *Uomini del deserto*, del 2008, dedicata ad Ahmadinejad, o alcuni autoritratti, come *La luce della mente* e *La luce, il gioco, il pensiero*, entrambi del 2003, invece il modulo topologico, di uno spazio *locale* definito dai suoi attrattori, si dirada, si distende e s'acquieta (ma continua piuttosto a vivere nel profondo), per concentrarsi sulla modalità metabolica dei metamorfismi della pura espressività, già nell'autoritratto *Raggiungere la modella* del 2004, nel potentissimo *Pantani: nell'accadere del ricordo*, del 2005, e di nuovo negli autoritratti *Viva la pittura*, del 2007 e *Il pensiero, il caso, la carne*, del 2008 o nel geniale e insuperabile *Luis Borges: la manovra dell'ombra*, anch'esso del 2008. Qui, in uno spazio di nuovo tridimensionale, con un accenno d'orizzonte, si staglia la deformazione metamorfica del cieco Borges, che guarda

lontano e ‘vede’ quello che altri veggenti non vedono e non potranno mai vedere, piegato, in una sorta di avanzamento cauto e circospetto, su un’ombra che l’attraversa davanti, diversa e più reale dell’ombra che il suo corpo proietta sul terreno dietro; e il nostro sguardo resta catturato, ammaliato dalla consapevolezza sofferente di quel volto aureolato dei bianchi capelli della sua profonda maturità, da quella bocca in metamorfosi che si spalanca per dire qualcosa di assoluto, di eterno, come assolutamente è ‘dimostrato’ dallo sforzo degli occhi, l’uno semichiuso e rivolto nel suo sguardo dentro, nel passato, nella memoria stessa dell’umanità, l’altro fisso lontano, severo ma comprensivo, aperto sull’utopia dell’irraggiungibile, che tutto potrebbe donare. È la visionarietà biologica, metabolica, del cieco Borges.

Non va dunque cercata un’*identità* fisionomica, ma la *ricostruzione* fisionomica in e mediante uno spazio geometrico che simula la metamorfosi e la velocità di un tempo estraniato.

Con questi due ulteriori caratteri per un codice linguistico del linguaggio figurativo (spazio topologico e modalità metabolica) diventa possibile comprendere nel profondo il nuovo, diverso, ordine che l’artista intende dare al non-senso di un universo stravolto. Si crea una manualità che, di per sé, si pone come attuazione semantico-sintattica della forma: un linguaggio che si pone di fronte alla cultura e alla riflessione critica, come allusione ad un caos e ad implosioni oggettive, attraverso una semiologia che ha origine e nasce sul terreno pre-linguistico, fisiologico.

Questa distinzione consente la comunicazione e la critica; consente di non cadere nell’irrecuperabile e incomunicabile abisso del “*non-più-formale*” e di distinguere il caos reale e labirintico dalla sua metafora simbolica, di distinguere la filosofia ed il pensiero dall’arte dal suo fare, di impedire la sostituzione dell’uno con l’altro. L’informalità caotica del pre-simbolico è *trasdotta* in strutturazione formale e in funzionalità *analogica*; l’elaborazione sintattica si realizza come funzione analogica del linguaggio. Gli ‘*attrattori*’ (i ‘*tensori*’ dello spazio fisico non lineare della relatività generale e delle curvature gravitazionali) sono una memoria del sistema, che, assieme ai ‘*metamorfismi*’ della modalità metabolica, attinge all’*humus* presimbolico: sono gli *schemi* dell’agire creativo. E si pone allora il problema di indagare attorno ad una *nuova relazionalità* tra spazio pre-simbolico ed emersioni a livello simbolico-semantico e di strutturazione sintattica del simbolo.

Qui sta la differenza del linguaggio di Calabria da quelli di Scipione, di El Greco, di Bacon, di Soutine.