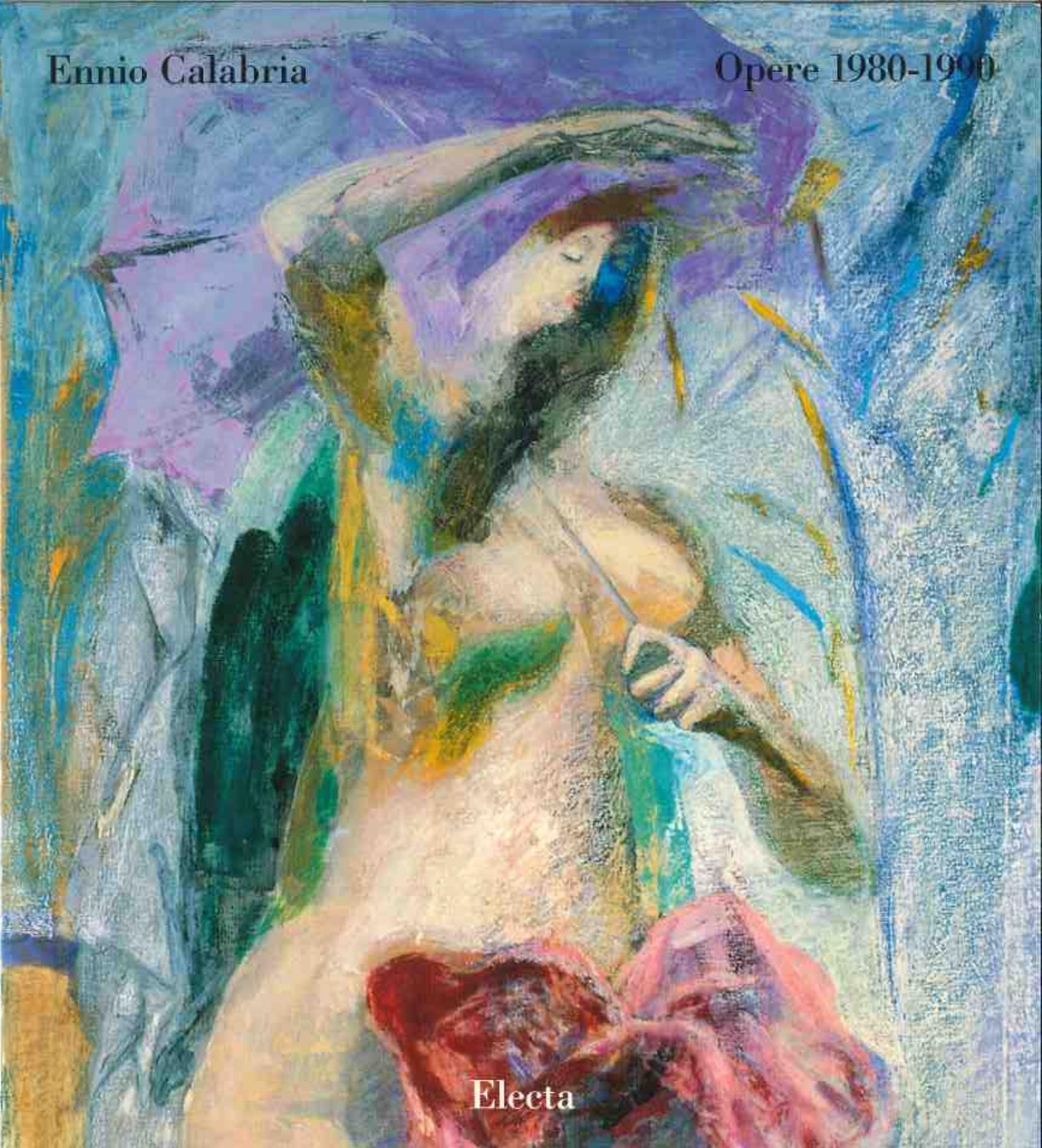


Ennio Calabria

Opere 1980-1990



Electa

Ennio Calabria

Opere 1980-1990

Ennio Calabria

Opere 1980-1990

Electa

Ennio Calabria. Opere 1980-1990

Taormina, Chiesa del Carmine
20 ottobre - 20 novembre 1990

Provincia Regionale di Messina
Comune di Taormina

Organizzatore e curatore della mostra
Francesco Cancelliere

Testi in catalogo
Lucio Barbera, Ennio Calabria

Immagine coordinata per Telecom Italia
Brainstorm, Roma

Provincia Regionale di Messina

Capo Ufficio stampa
Gino Mauro

Addetta stampa
Lalla Carilli

*Segreteria organizzativa
della Vice Presidenza*
Donatella Venuti

Allestimento e assistenza tecnica
Antonello Longo

Ufficio stampa Electa
Silvia Palombi

Fotografi
Aldo Cimaglia, Calogero Massimino,
Alessandra Pedonesi

Si ringraziano

Rita Pedonesi, Maria Assunta Zuccalà,
Antonio de Robertis, Luigi Del Mastro,
Cesare de Robertis, Alessandro
Vannini, DVD & Marlowe,
Galleria Mosaico Arte
Contemporanea e il Comune
di Taormina



Ingegneria delle Telecomunicazioni

La Società Telecom Italia del Gruppo Teli, la Provincia Regionale di Messina, con la collaborazione del Comune di Taormina, promuovono una mostra dell'artista Ennio Calabria, che si terrà a Taormina dal 20 ottobre al 20 novembre nei locali ristrutturati della Chiesa del Carmine. Il Gruppo Teli, presente dal 1950 nel campo delle telecomunicazioni, ha acquisito una vasta esperienza, collocandosi tra le prime società del settore; i campi di precipuo intervento sono, oltre alle reti telefoniche ed elettriche, le fibre ottiche, la gestione informatizzata di reti tecnologiche, il controllo del territorio e gli studi d'impatto ambientale.

Proseguendo nella sua linea di impegno culturale, il Gruppo Teli, ancora una volta lega il proprio nome a quello di un artista contemporaneo di respiro internazionale, Ennio Calabria, che con le sue opere umanizza la comunicazione.

Possiamo quindi affermare che comunicare continua a essere, anche in questo caso, l'obiettivo comune.

Il Gruppo industriale, con le proprie attività contribuisce a fare in modo che sia sempre più facile comunicare messaggi, notizie, informazioni e dati; l'artista, con le sue opere, riesce invece a trasmettere la sua visione onirica del mondo all'interno del contesto tecnologico-industriale dei nostri tempi.

Al di là di ogni possibile ragione, rintracciabile in rilanci di mercato, ipotesi che non può neppure sfiorare un artista come Ennio Calabria, ormai da anni ai vertici della pittura europea, e sempre in continua ascesa, altrove vanno cercati i motivi del mio impegno nel seguire e curare l'aspetto organizzativo di questa mostra che si svolge nella prestigiosa sede della Chiesa del Carmine a Taormina e che è stata resa possibile grazie al concreto e illuminato apporto della Telecom Italia. Una motivazione potrebbe essere, e in effetti ha la sua validità, la personale amicizia che mi lega all'artista, la sincera e reciproca stima, un rapporto amicale fatto di scambi di opinioni, di contrasti e di incontri. Certo tutto ciò è presente, ma non basta, dato che probabilmente il motivo principale è da rintracciare nella pittura di Ennio Calabria e nel suo incessante impegno sociale e culturale. È proprio nella condivisione di certe idee, di un impegno costante rivolto alla comprensione dell'uomo e dei suoi drammi, al di là di ogni cartello, proprio nel sentirmi di Calabria un compagno di avventura, che ho trovato gli stimoli necessari per rendere possibile questa mostra che presenta dipinti esemplari degli ultimi dieci anni dell'artista romano. Non è stata una impresa facile, sia per i molti impegni dell'artista, il cui calendario di mostre è fittissimo, sia per la difficoltà di reperire i dipinti, sia infine per l'esiguo numero di quadri che Calabria produce. Ma proprio in rapporto alle difficoltà va commisurata la soddisfazione per essere riuscito a realizzare questa importante mostra che offre un aspetto compiuto del più recente percorso di Calabria;

soddisfazione che nasce, ripeto, dall'apprezzamento di una pittura di sicura incisività e di grande complessità, e soprattutto da un "comune sentire" con l'artista che qui voglio ringraziare, come tutti coloro che mi hanno aiutato.

Francesco Cancelliere

Ancora a Taormina e ancora nella Chiesa del Carmine, divenuta significativo punto di riferimento dell'attività espositiva di opere dell'arte visiva contemporanea, la Provincia di Messina ha programmato l'allestimento di una mostra antologica di Ennio Calabria, uomo di alto impegno ideologico e sociale, pittore di livello internazionale, giovane artista che ha molto dato e molto continua a dare per lo sviluppo della cultura italiana e per la sua espansione in Europa e nel mondo. Nel quadro del programma di politica culturale perseguito dalla Provincia di Messina hanno sempre occupato e tuttavia occupano un significativo spazio la promozione di studi e ricerche e la cura diretta e/o indiretta di manifestazioni a largo respiro, sia a carattere storico-scientifico che a carattere artistico-culturale.

Ma, ritenendo che compito di una organica politica di informazione e formazione culturale non sia soltanto la promozione di studi e ricerche, specie per quanto attiene le arti visive, da oltre un quinquennio la Provincia di Messina organizza esposizioni di opere d'arte che si prestino a cogliere le urgenze dei tempi per riportarle su un registro di comunicazione collettiva, appartenendo esse a singoli artisti o a gruppi di artisti accomunati da analoghe esigenze di ricerca.

Questa è la volta di Ennio Calabria, un artista che da oltre un trentennio partecipa attivamente al dibattito artistico-culturale del movimento pittorico italiano e che di esso può essere indicato come uno dei protagonisti, essendo stato concordemente annoverato dalla critica tra i principali interlocutori della pittura italiana.

Infatti, è stato possibile verificare nelle antologiche del 1985 alla Rotonda di via Besana a Milano e del 1987 al Museo di Castel Sant'Angelo, e può essere verificato nella presente mostra, come egli, sulla scia del tormentato dibattersi dell'arte italiana di questo dopoguerra tra soggezione alle avanguardie storiche e tensione al nuovo della cultura europea e di oltreoceano, si sia mosso tra neorealismo e astrazione per giungere a un espressionismo esasperante, ove le deformazioni prospettiche e la dilatazione degli elementi, sfruttando un cromatismo prorompente denunciano "l'assurdo della vita di oggi, infastidita dal tumulto e dalla velocità dei messaggi consumistici, bruciata dalle convenzioni, appiattita dal conformismo e dalla banalità", come ha osservato Sabino Tusco.

Ciò premesso, la mostra di Ennio Calabria presenta un efficace indice di potere formativo essendo la risultante di una denuncia spietata gridata da uno spirito libero perché si prenda coscienza dell'isolamento esasperante in cui è venuto a trovarsi l'uomo di oggi. E il messaggio viene porto con tali pregi cromatici e compositivi da fare di Ennio Calabria uno degli artisti tecnicamente più completi della nostra generazione.

Giuseppe Naro
Presidente della Provincia
Regionale di Messina

Sommario

- 13 Il gioco e la sponda
Ennio Calabria
- 16 Dipinti nel vento
Lucio Barbera
- 25 Catalogo
- 69 Antologia critica
- 89 Apparati
- 91 Nota biografica
- 92 Esposizioni personali
- 93 Esposizioni collettive
- 94 Hanno scritto di lui



Sono un pittore figurativo.

Il perché me lo sono chiesto svariate volte nel corso degli anni.

Una prima ragione credo stia nel bisogno di stabilire una relazione tra me e gli altri, insomma, di comunicare. In rapporto a questa necessità, pur convinto che ad esempio il colore è una categoria spirituale e quindi universale, ho sempre pensato che l'approccio al colore sia tuttavia un fatto culturale e quindi corrispondente alla formazione storico-culturale dei diversi soggetti.

Così pure ho sempre pensato che la forma, anche se comunque condannata a essere concreta, poiché a vari livelli non v'è forma che non corrisponda a un tutto o a un frammento dell'esistente, quanto alla sua identificazione, sia un fatto culturale. Penso inoltre che la lettura dei significati della forma sia nella chiave relativa alla sua possibile comprensione.

Infine, e di conseguenza, ho sempre ritenuto che il colore e la forma siano articolazioni di un gioco della mente o dello spirito e che abbiano bisogno, per esistere, di una sponda, proprio come il gioco del biliardo, dove la sponda è indispensabile.

La sponda è l'apparenza che, in assenza di convenzioni universalmente accettate, rappresenta l'unico minimo comune denominatore tra individui di esperienza e cultura diverse.

La riconoscibilità di un tavolo è il contrappunto per rendere chiare la sua stessa affermazione, la sua stessa negazione o la sua esclusione.

Insomma per me è solo in rapporto alla realtà apparente che è possibile costruirne sensatamente la trasgressione. Senza questa relatività non esiste possibilità di comu-

nicazione emozionale. Naturalmente non escludo che tuttavia fenomeni creativi di diversa concezione possano costituire oggetto d'interesse critico o di documento culturale, di esemplificazione linguistica, di conquista di più avanzati strumenti esplorativi. D'altra parte quasi tutte le storie dell'arte degli ultimi anni procedono in tal senso.

Questa tendenza dell'artista a farsi ricercatore, sperimentatore e persino scienziato, nell'esplorazione delle forme della comunicazione, credo sia da collegare, almeno in parte, alla ricerca di una maggiore specificità del territorio dell'arte visiva, tale da salvaguardarne la funzione e quindi la sopravvivenza, a petto della violenta potenza invasiva di altre tecniche, quali la fotografia e, in generale, le tecniche usate dai mass media.

Io credo nella funzione dell'artista che ricerca nuove soluzioni tecniche e di linguaggio.

Tuttavia penso che l'artista debba continuare a porre il proprio "sé" oscuro come oggetto della comunicazione e la tensione alla comprensione e sperimentazione del proprio "sé" come primario stimolo alla ricerca.

L'artista non può trasformarsi in un intellettuale che impegna solo le proprie categorie razionali e la propria manualità.

L'artista deve porre il proprio "sé" al centro della ricerca, perché l'artista stesso è il punto di partenza di ogni sua opera ed è la prima motivazione dell'espressione autobiografica profonda che riguarda solo lui. In questo quadro, la ricerca è la spinta dell'artista a costruire la sopravvivenza per ciò che esiste per sé a fronte della tendenza al livellamento dei valori che la società uffi-

ziale propone. La coscienza è il momento successivo a questa prima spinta. La coscienza non crea, ma esegue o articola ciò che quella primaria spinta le fa pervenire.

Per questo io credo all'opera d'arte come "fatto" dinamico e nuovo in rapporto a ciò che si sa.

Quindi penso che l'opera d'arte nasca prima della propria stessa teoria.

Concludendo queste prime osservazioni, credo che l'opera d'arte sia la proiezione della conflittualità tra la personalità profonda dell'artista e l'ambiente esterno che ne impedisce il costituirsi in forma. Per ambiente esterno intendo anche la struttura culturale vigente.

Credo che l'opera sia l'espressione del limite di realizzazione formale di tutto ciò. Così, a mio avviso, la funzione intellettuale dell'artista è antitetica rispetto al territorio, che trova i suoi limiti in categorie critico-intellettuali.

La funzione intellettuale dell'artista sta nel relazionare il proprio vissuto interiore con quello della società esterna e in un certo senso identificarlo in essa e nella sua stessa configurazione oggettuale.

Queste certezze trovano conferma nell'attuale crisi delle ideologie e dei valori che sollecitano appunto il protagonismo dell'esperienza individuale.

Inoltre questa crisi dei valori della società toglie autorità alla società costituita e rende, di conseguenza, privo di autorità quel padre ideale che gli artisti, dall'avanguardia storica in poi, sembravano contestare. Ho sempre visto l'avanguardia come un insieme di circostanze, in cui l'artista assume il comportamento psicologico di un giovane che trasgredisce una sorta di padre idea-



le che simboleggia la società in tutte le sue prerogative di potere.

L'artista, in questa circostanza, è teso a rompere con tutto ciò che è l'espressione dell'egemonia paterna.

Egli, da quel momento, sente di poter accedere ai valori della vita stessa, quali la bellezza, la sessualità, i sentimenti, almeno nella loro pienezza, come un clandestino. Di quello spirito restano tracce nell'odierno comportamento psicologico di una consistente parte della popolazione giovanile; basti ad esempio osservare i loro "video". Per accedere alla bellezza occorre scorgersela dietro la coltre del grottesco, per accedere alla virilità occorre negarne la rappresentazione virile.

L'equivalente nell'arte, è evitare ogni ostentazione poetica, non abbandonarsi all'estasi di un pittoricismo che vede il trionfo e la gratificazione dell'io.

Questo per liberarsi della paterna immagine della condizione "sana". Nello stesso tempo, occorre riscoprire quei valori negati, ma senza dichiararli e spesso senza riconoscerli. C'è da notare che tali operazioni, da programmate divengono la "condizione", con un drammatico, reale, conseguente smarrimento di orientamento, che può a volte determinare l'intuizione di valori "altri" e nuovi; come risposta a una necessità urgente.

È come se ci si costringesse ad ammirare un monumento soltanto attraverso il suo riflesso in una pozzanghera, e che da questo autolimitate, si finisca per vederlo di nuovo. Dicevo dunque, che con le circostanze dell'avanguardia, l'artista riceveva l'impulso a contestare quel padre ideale in ogni modo, ma soprattutto nel modo meno recuperabile dall'efficienza paterna. Così

l'artista produceva gesti trasgressivi e lasciava poi al padre, storico d'arte, il compito di coglierne la relatività e curarne la reintegrazione, nel filo logico della storia dell'arte.

In seguito e di recente la spinta contestativa si attenua e lascia il posto alla ricerca. Ma tale ricerca prende le mosse dal solco caratterizzato dalle esperienze formali, prodotte dalla trasgressione. Conserva pertanto il carattere centrifugo di quelle esperienze e la loro tendenza a negare il carattere di totalità della comunicazione artistica, che diversifica appunto l'intuizione poetica dalla metodologia scientifica.

Oggi la crisi dell'ideologia e dei valori priva quel padre ideale di autorità e l'artista deve credere in sé, nella propria esperienza. Oggi l'artista deve rientrare da adulto nella società. Ma occorre sapere che non è possibile rapportarsi alla complessità della società odierna, senza servirsi dello sterminato patrimonio di forme e di esperienze, che l'avanguardia e le recenti neoavanguardie hanno prodotto, e che sono chiavi di lettura indispensabili. Ma la questione è, ancora una volta, quale valore porre come elemento aggregatore di tanto materiale e come filo conduttore della ricerca.

La questione diviene drammatica nel momento della crisi delle ideologie o di qualsiasi sistema dei valori. (Non a caso oggi ogni operazione ha come centro ispirativo il profitto).

Ecco, concludendo, penso che l'unico parametro possa essere la propria esperienza, il proprio dolore o malessere o entusiasmo di fronte all'impatto con le contraddizioni delle metropoli odierne. L'artista è un magnete sensibilissimo e ricco di memoria. Questo magnete vibra al contatto della

realtà. Queste vibrazioni sono l'informazione e il valore più sicuri, da porre al centro della riconquista, da parte dell'artista, del suo ruolo adulto.

Come pittore figurativo, cerco da anni di modificare un modo di lavorare tradizionale. Intendo parlare di quel modo di comportarsi, per cui l'artista ostenta la propria abilità, in un gratificante connubio col proprio ego, anticipando le conclusioni poetiche, sbandierando la propria sensibilità e spesso commuovendosi da solo. Occorre abbattere questo orgoglio dell'ego, de-strutturare se stessi e il proprio sapere, desensualizzare la pittura, eludere la tentazione delle certezze.

Lasciare che l'opera nasca e si manifesti fuori dalla protezione paterna dell'artista. Tutto ciò per conquistare lo spazio esterno e sperimentarvi il proprio "sé". Questo perché il processo creativo di un artista è anzitutto il processo creativo di sé, ed è all'interno di questo scambio che si conquista la propria libertà; e spesso io soffro il limite che la necessità di conservare viva la comunicazione pone alla libertà.

Un soffio che scuote le fronde del reale, un brivido che squinternava la coscienza: con un simile impatto, quasi alla fine di un prolungato, esaltato ed esaltante stato di trance da cui nasce una visione straniata, dolcissima e drammatica al tempo stesso, Ennio Calabria seguiva a dare colore e forma a ciò che dovrebbe dirsi "il tempo dell'uomo" ma che piuttosto, di lui, sembra celebrare l'irreparabile sconfitta.

Da anni ormai l'artista romano (tale va considerato pur essendo nato nel 1937 a Tripoli) si è imposto tra i protagonisti di maggior spicco e personalità nell'ambito di quello che, pur nelle sue infinite sfaccettature, può chiamarsi "realismo esistenziale", una zona della pittura europea che raccoglie grandi "solitari", sulla quale bisogna ancora attentamente riflettere e che proprio in Italia ha fondato delle isole di sicuro interesse. Ciò accadde a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta quando molti artisti, al grande rimescolamento tra arte e vita prodotto dalla ventata informale, alla suggestione "americana" della Pop art e all'azzeramento linguistico "italiano" dell'arte povera, risposero ricollegandosi alla tradizione figurativa, anche a costo di riportare sulla scena l'errata, inutile ma non ancora sopita, contrapposizione tra figurazione e astrazione.

A parte il valore, sempre discutibile, da attribuire alle definizioni, fu quello il tempo della Nuova figurazione, del realismo variamente aggettivato (lirico, critico, sociale), di una apertura insomma, come scrisse nel 1963 Maurizio Calvesi, "sull'immagine come qualcosa di concretamente addentrato nella realtà oggettiva dei fenomeni". In sostanza si trattava di qualcosa che poteva anche trovare un'eco e una radice, in

quel "ritorno alla realtà positiva tangibile" di cui parlava Martlaub nel 1925 a proposito della Nuova oggettività affermatasi in Germania nei primi anni Venti. Ma con la fondamentale differenza che la ripresa dell'immagine veniva ora condotta da artisti che avevano ben conosciuto, al di là della contrapposizione con l'astrazione, la lezione dell'Informale che, ponendo sullo stesso piano l'immagine e l'oggetto, aveva rimosso l'alternativa tra figurazione-non figurazione e, soprattutto, aveva aperto infinite nuove vie (non mimetiche, simboliche o allusive) alla pittura iconica.

Fu quello un momento importante della recente storia dell'arte in quanto il "pittore figurativo" (lo si seguirà a chiamare genericamente così, con la coscienza di compiere un grande errore di superficialità) ritornò all'immagine e, appunto, alla "figura", ben conscio però che prima di lui la pittura si era affrancata dalla natura grazie all'astrazione e che la stessa realtà aveva ampliato il suo campo fino a comprendere non solo le "cose che si vedono", ma anche le "cose che si sentono". Mentre all'orizzonte, dunque, tramontava il vecchio concetto di realismo, che resisteva comunque in qualche illustre esempio che infiniti danni recò alla pittura italiana, il panorama apparve estremamente frastagliato, popolato come fu da artisti tra loro quanto mai diversi; si pensi, ad esempio e senza alcuna tentazione di elenco o tentativo di completezza, a Franco Francese, Giuseppe Guerreschi, Gianfranco Ferroni, Antonio Recalcati, Sergio Vacchi, Giuseppe Banchieri, Giustino Vaglieri, Giancarlo Ossola, Attilio Forgioli, Alberto Sughì, Bepi Romagnoni e Giannetto Fieschi.

È un universo ricco di stimolanti presenze

e all'interno del quale andrebbe operata una puntuale revisione critica in grado di fondare un'idea forte dell'"immagine italiana" come si è fondata e sviluppata a partire dal secondo dopoguerra al di là di quel che genericamente si chiama realismo e che, comunque, più esatto sarebbe definire "realismi" come è accaduto in occasione della mostra parigina.

Ebbene, proprio a Roma, nel 1963 Ennio Calabria, che aveva tenuto la sua prima personale nel novembre del 1958 alla Galleria La Feluca, salutato come uno dei talenti delle correnti realiste, entra a far parte del gruppo *Il pro e il contro* con Lorenzo Vespignani, Ugo Attardi, Piero Guccione, Alberto Gianquinto e Farulli. Il gruppo, sorretto dai critici Micacchi, Del Guercio e Morosini, non solo veniva ad ampliare le possibilità della pittura iconica entrando in rapporto aperto (di dialettica contraddizione ma anche di possibili attraversamenti) con le altre presenze (emergenze o resistenze), ma proprio al suo interno poneva fondamentali questioni, incarnando una conflittualità ideologica, etica ed estetica che era nell'aria. Il problema non era più quello della dicotomia tra astrazione e realismo, né della apparente sicurezza che sembrava fornire la Nuova figurazione che era, come scrisse Lorenza Trucchi, "una specie di zattera dove i naufraghi del realismo e dell'informale parvero trovare un comune, fittizio, stato di riposo e di speranza", ma piuttosto di trovare davvero un nuovo modo di atteggiarsi di fronte alla realtà e di costruire, in termini di novità, una pittura che del reale si facesse interprete.

E mentre l'Italia aveva conosciuto ventate innovative sotto il profilo figurale con la

Scuola romana formatasi intorno al 1927 (si pensi ad artisti quali Scipione, Mafai, Melli, il primo Capogrossi, Afro) e Corrente nel 1938 (basti citare Birolli, Sassu, Migneco, Cassinari, Treccani), nella Roma degli anni Sessanta, già pronta ad assorbire nuovi brividi (si pensi ad esempio alla Scuola di piazza del Popolo), all'orizzonte si stagliava come un nume tutelare ma anche come una ingombrante ipoteca, l'opera e l'attività di Renato Guttuso che incarnava al massimo un aspetto della confusa situazione di allora. L'artista siciliano aveva già fatto le sue opzioni di idee, ideologie e militanza politica e dopo straordinari furori, debitori degli umori della sua terra, delle avanguardie storiche, dal Cubismo all'Espressionismo, e soprattutto della travolgente passione per Picasso, aveva scelto il versante pubblico della realtà, pervenendo a un uso sociale della pittura che usava come specchio, testimonianza e denuncia delle contraddizioni sociali.

Da qui, accanto a capi d'opera, esiti a volte soltanto illustrativi, a volte scopertamente enfaticizzati nel tentativo di trasformare la cronaca in storia e molto spesso tendenti a considerare più la massa che l'uomo, il popolo che la persona, il collettivo che l'individuale.

Cercarono strade diverse, ciascuno a suo modo, i giovani come Sughì, Attardi, Vespignani, Gianquinto, Guccione, Vacchi: essi, pur avendo presente lo scenario conflittuale del tempo chiesero alla pittura di farsi di nuovo zattera dell'uomo, strumento di una nuova emersione del soggetto che stavolta avveniva non in termini elitari ma con la consapevolezza che un comune destino non cancella mai la singola e singolare vicenda. Lo stesso Calabria che intima-





mente ha sofferto questa lacerazione con grande lucidità scriveva nel catalogo della sua antologia svoltasi alla Rotonda della Besana nel 1985 (presentata da Carandente, De Micheli e Proietti): "Già negli anni Sessanta si era determinata una diversificazione di intenzioni e di atteggiamenti tra autori di ispirazione esistenziale (artisti intimisti) e autori di ispirazione politico-sociale [...]. La cosa grave fu che tale divaricazione tra questi due tipi di autori produsse una cesura profonda nella reciproca comunicazione poetica. Non si produsse cioè uno scontro dialettico tra le due posizioni".

Proprio questo fu il grande merito di quegli artisti (si pensi a Vespignani che fece delle immagini del proprio corpo il terreno su cui piantare dubbi esistenziali), e di Ennio Calabria in particolare (soprattutto se si tien conto di come la sua pittura si andrà evolvendo fino a oggi) che, in maniera aspra e critica, si fece carico di quella contrapposizione ma non per soffiare sul vento della separazione, quanto piuttosto per assorbirne intero il carico sulla propria pelle e sulla propria pittura. L'artista romano non contrappose ma sempre più unificò, fino alla straordinaria identificazione attuale, il pubblico e il privato, il lacerato sentimento di origine anche romantica e l'impegno politico, l'individuo e la folla, il contadino e i contadini. Egli insomma, al contrario di chi aveva scelto, delle sorelle di Lazzaro di Betania, solo la concretissima Marta, metafora della vita materiale, condusse presso di sé anche Maria, metafora della vita spirituale; di fronte a chi aveva annegato l'uomo nella massa si è sforzato di restituire una fisionomia al singolo soggetto, con i suoi problemi e le sue sconfitte.

Liberando una scoperta indagine esistenziale, ma anche grandissime energie liriche e poetiche pari almeno a quelle politiche e ideologiche e, soprattutto, liberandosi dalla tentazione di una continua tesi storicizzante, Calabria dimostrò che il dramma di ogni classe sociale è dramma degli individui, ciascuno dei quali ha la propria storia ad altre non assimilabili: storie da non cancellare, così come non sono da cancellare i singoli amori; anche qui, a chi si è inestetizzato nell'epopea di Marta, Calabria ha opposto una pittura quanto poche altre sensuale ed erotica, ma capace di raccontare non già una storia (vera o sognata) passata, ma il desiderio di una storia futura, e dunque una vicenda di fronte alla quale lo spettatore non è costretto alla mortificante posizione del *voyer* ma alla più eccitante partecipazione del protagonista la cui immaginazione sia opportunamente innescata. Ecco quanto l'artista, che a suo tempo venne indicato come "il giovane Guttuso", proprio dal maestro di Bagheria si distacca già per atteggiamento mentale, il fine della sua ricerca pittorica essendo non la politica ma la conoscenza dell'uomo, la sua lacerata condizione quale emerge dalle tremende contraddizioni del "qui esistere". Ma più grande ancora è l'autonomia se si riguarda con attenzione alla sua pittura, al singolarissimo e composito linguaggio che Calabria ha messo a punto liberandosi a poco a poco da cedimenti eccessivamente romantici e da certe impuntature realistiche. L'uno e l'altro aspetto, poetico ed estetico, si fondano a mio parere sulla conflittualità vissuta non come tentativo di dividere ma come tentazione di unire ciò che sembra apparentemente dover restare separato. È lo stesso Calabria, in una intervista rila-

sciata a Costanzo Costantini, a indicare una tale strada interpretativa: "Già nei *Funerali di Togliatti* che dipinsi nel 1965, ossia sette anni prima di Guttuso, mostravo che ero interessato ai contrasti, ai conflitti, in specie al dualismo irrazionalità-razionalità [...]. Non è più il tempo di figli trasgressivi che continuano a lasciare le responsabilità ai genitori contestati, ma di nuovi padri". Con questo cipiglio Ennio Calabria si è posto di fronte alla realtà dapprima con toni segnati da un realismo critico e polemico che sarebbe piaciuto agli americani Jack Levine, Ben Shahn e Philip Evergood, poi scegliendosi altri maestri e compagni di un'avventura pittorica che, proprio perché si svolge sul terreno esistenziale, non può che essere solitaria, autonoma, irripetibile; lo stesso artista romano diceva: "La caduta dei valori ha distrutto ogni certezza. Non si può dare più nulla per scontato. Si ricerca in territori minati, dinamici, esplosivi. Le esperienze delle avanguardie vanno usate in modo nuovo". Ed eccoci, dunque, di fronte a questo singolarissimo linguaggio che Lorenza Trucchi ha definito "contaminato", cioè "formato di più linguaggi non assunti a scopo citazionistico ma conoscitivo il che, come dirà lo stesso artista, servirà a distinguerlo non solo dai cosiddetti 'colti', ma dei transavanguardisti per i quali la citazione è finalizzata a dimostrare la tesi del non valore". Prese, dunque, correttamente le distanze dal Realismo e da altre correnti successive; notato, sia pur di sfuggita, il ruolo anticipatore che Calabria ha avuto rispetto a certe figurazioni sintetiche (penso ad esempio a Siegfried Anzinger) dove gesto, colore e luce creano tensioni fortemente drammatiche; riaffermato che il perno del-

la sua pittura resta l'armonia degli opposti, quella sorta di vissuta contraddizione che, come un corto circuito, crea lo scatto, lo scarto e il brivido, la prima cosa da notare è che Calabria può essere considerato un precursore della ventata neoespressionista che partendo dalla Germania ha di recente contagiato molta pittura europea. In effetti nei suoi dipinti si nota un forte impegno di trasfigurazione della realtà che si fonda sulla visione deformata dell'immagine, sulla straordinaria ricchezza coloristica e sul rispetto, comunque, di un grande impianto disegnativo.

La visione dell'immagine. Quella di Calabria è davvero singolare non solo perché, come ha notato Alberto Beuttenmüller, "chi osserva le sue tele dal lato della prospettiva si trova sempre in una posizione anticonvenzionale, guardando ora dall'alto come se fosse un dio, ora dal basso come se fosse un *voyer*", ma soprattutto per il ricorso che l'artista fa ad alcune tecniche proprie della fotografia quali il "mosso", lo "sfuocato" e la "macchia", e a certi impossibili tagli prospettici da grandangolo che creano una visione strabica con lo sfrangiamento dei colori che schizzano ai margini o con una visione al massimo concentrata (e qui sembra che l'artificio sia quello tipico dell'occhio di bue) che allontana quasi i contorni dell'immagine.

In effetti tanto più Ennio Calabria mette a fuoco la realtà, tanto più la pittura si sfoca in un turbine senza contorni, in un'idea di vortice in cui convivono la sensazione della fralezza e quella della solidità. Così facendo l'artista romano non solo a volte precipita nell'informale (e sono riscontrabili alcune impensabili coincidenze con Asger Jorn), in un ribollire di materia che si sfi-





laccia in tentazioni di virtuosistica bravura o si aggroviglia in matasse sontuosamente barocche, ma soprattutto dimostra quanto mai fu e, ancor peggio, è la polemica su astrazione e figurazione: e lo dimostra con la sua pittura tenuta sempre sull'improbabile soglia della composizione e della scomposizione.

L'immagine, infatti, per la particolare ste-sura del colore, per la presenza nervosa e inquieta di segni sotterranei e per alcuni straordinari "scorci", appare colta sul punto di naufragare nell'orgia del colore o come in attesa di essere messa a fuoco da un occhio reso strabico dalla partecipazione con cui guarda al reale da cui soltanto parte la tensione aggressiva che la pittura, sontuosa nei suoi virtuosismi di grande raffinatezza, accoglie, riannodando un antico legame.

Protagonista, almeno apparente ma non certo unico, di tale risultato è il colore divenuto dagli impressionisti in poi sempre più autonomo.

Nell'opera di Calabria, così come la drammaticità degli espressionisti è presente quel colore-luce che si esalta in straordinari preziosismi e in brani da improvvisi brividi. L'artista adotta colori solari e notturni, anzi i suoi dipinti sembrano nascere proprio dal nero della notte, quando nel silenzio più acuto si fa la sensibilità del capire e del pensare e, con esse, pure del vedere: da qui, da questa zona della coscienza, quando la veglia rende ogni cosa caotica e chiara, insopportabile e lucida, da questo magma oscuro, nascono poi i colori di Calabria, violenti, dissonanti, intensi e aggressivi, energici e aspri, capaci di assumere la voce lirica e quella drammatica; sono colori che non vengono affatto per piacere,

tanto che si direbbero "antigraziosi", ma che pure sono bellissimi e accattivanti, con improvvise luci che si aprono in cupi notturni; colori, caldi e freddi, che pur essendo bellissimi vengono a portare, come le parole di verità, lotta e contraddizione, insinuano dubbi, pongono domande. Sono colori, per dir tutto e meglio, che nascono dalla coscienza allertata dell'artista che si interroga sull'uomo e sul "tempo dell'uomo" tanto che giustamente è stato notato che "se in Van Gogh il colore è stato l'elemento per la trasformazione del reale e in Cézanne è stato fondamentale per la costruzione dello spazio, in Calabria è una proiezione del proprio essere".

Lì, in quei toni e in quei timbri, in quelle furiose spatolate o in quelle preziose pennellate passano gli umori e gli amori dell'uomo, il suo terribile nascere per dover morire, le sue sofferenze e le sue speranze, le sue ragioni e le sue denunce.

Sono commenti e giudizi, riflessioni e carezze che, come giustamente è stato notato da Luigi Caradini, "si condensano nelle forme che spesso perdono forma per vivere solo di colori o nei colori che si appiattiscono oppure si fanno, al contrario, prepotenti per dire più di quanto saprebbe dire la forma". In sostanza il colore traduce la realtà ma poi diventa protagonista e così la realtà tradotta si annida nella pittura che pure era stata utilizzata come semplice strumento di conoscenza: si parte, dunque, dalla realtà che scopre la pittura e si arriva alla pittura che svela la realtà come una illuminante metafora che, se è una mezza bugia, è anche una mezza verità.

Al di sotto di questa violenza cromatica che conosce il buio agghiacciante e l'improvviso guizzo evanescente della luce (si

veda ad esempio un capolavoro quale *Inchiesta autobiografica* del 1989) si agita, nervoso ed eccitato, l'impianto disegnativo: c'è da pensare al turbine leggero di Rembrandt, o anche a maestri quali Hals e Rubens, nell'intuire come il disegno vada per conto suo a costruire la forma, quasi a mantenere un principio di controllo razionale sulla burrasca irrazionale del colore. Proprio questa presenza, assieme a quanto si è già detto, se giustifica in qualche modo il parlar di neoespressionismo di Calabria, a ben vedere non esaurisce per nulla l'esplosiva e davvero colta miscela che si incendia nella sua tela.

Intanto dell'Espressionismo Calabria va a catturare quelle lontane radici che si possono rintracciare nel grandissimo El Greco; nei suoi dipinti circola a volte un'analogia ansia di tradurre una visione interiore in immagini e la tendenza a una rappresentazione al tutto visionaria. Così le sue figure e i suoi lacerti narrativi hanno qualcosa di estatico, di trascendente, affioranti come sono dal vortice di uno spazio agitato da violente tensioni ma che pure ben saldi tiene i piedi sulla terra e pronte le unghie a graffiare, per impadronirsene, la realtà.

Questa grande potenza visionaria e fantastica, a volte simbolica, ci porta anche alla psicoanalisi intesa come ulteriore pratica per approfondire la ricerca sull'uomo, a quella corda irrazionale che l'artista tiene sempre tesa sì da sconvolgere continuamente ogni solidità di immagine che naufraga nella delirante fantasia. Alla maniera di Gustave Moreau Ennio Calabria sa mischiare il clima mistico a quello sensuale, il mito all'accidente quotidiano, il dettaglio e l'insieme. Ma il suo particolarissimo espressionismo ancora di altro si nutre e,





oltre alla sospensione atemporale tipica di Soutine e a quella specie di metafisica immobilità che la scena mostra, la mente subito corre all'aria di tempesta e di vento che spesso soffia nelle tele di Kokoschka: penso a quel capolavoro che è *La tempesta*, del 1914 (altrimenti chiamata *La sposa nel vento*) con cui l'artista rappresentò la sua morbosa, esasperata e disperata, passione per Alma Mahler. Come in quel dipinto, in molti lavori di Ennio Calabria ci si trova di fronte a un tragico dilemma: *La sposa nel vento* è un romantico, fiducioso abbandono della donna nelle braccia del suo amante, oppure il pallore della donna e le dita insanguinate dell'uomo fanno presagire un fatale epilogo? C'è, dunque, sembra chiedere Calabria, la speranza di un felice epilogo nella drammatica condizione dell'uomo?

L'artista offre una risposta, ma prima di passare a essa e, dunque, ai nodi di una "pittura conflittuale", non si può non rilevare l'attraversamento che Calabria compie del Futurismo e in particolare di Boccioni: linee in tensione, incroci di forza all'interno del dipinto, prospettive rovesciate o incredibilmente verticali danno l'impressione di una simultaneità che rompe qualsiasi centro del quadro, la sensazione di una straordinaria capacità di sintesi. Ma se del Futurismo Calabria accetta in qualche modo l'impianto e il linguaggio, non mi sembra che ne condivida l'entusiasmo per il progresso che ci ha condotto alla civiltà tecnocratica e computerizzata: "È il momento", ha detto l'artista, "di dipingere il caos delle grandi metropoli, sedi massime delle contraddizioni sociali. È il momento del grande rientro nel cuore della società". Così la boccioniana *Città che sale*

è un inno di fiducia e di esaltazione per le capacità dell'uomo, mentre la pittura di Calabria è un urlo allarmato per la sua incapacità; è quasi una *Città che scende*, in tal modo potendosi anche "leggere" il capo d'opera *La città dentro*, immenso telero del 1987 dell'artista romano, incombente e minaccioso come un agguato, notturno e spettrale, dissestato come un terremoto: ma sotto accusa non è certo il progresso ma l'uso che di esso ha fatto l'uomo, considerato, dunque, come vittima da accarezzare ma anche come imputato da condannare. Sotto questo aspetto, e nonostante le evidenti differenze di esiti, Calabria sembra condividere l'atteggiamento di Francis Bacon: come il grandissimo inglese egli confessa la debolezza umana, se ne assume pieno il carico di peccati, fino quasi all'osceno compiacimento che altro non è che estremo sacrificio, quotidiana crocifissione, pur tra lussi e lussurie, per riaffermare, dell'uomo, la dignità, la sua insopprimibile sacralità.

La città, come metafora della società e l'uomo: ecco i due punti cardinali della pittura di Calabria la cui personale bussola viene poi completata dalla coscienza e dalla realtà. Sono questi i quattro poli che entrano a contatto e che accendono l'artista che con impeto si butta sulla tela, non per storicizzare il malessere di una classe sociale alla quale si resta tutto sommato indifferenti né con l'indifferenza del notaio che registra ciò che non gli appartiene, ma con la stessa violenza di chi scommette se stesso e lì sulla tela sta giocando tutti i suoi averi e il proprio destino. Sia di fronte al tema sociale che a quello esistenziale Calabria non è mai un testimone o un semplice spettatore, ma è piuttosto regista che monta la

scena e attore che le varie parti interpreta sulla propria pelle, fino al totale coinvolgimento.

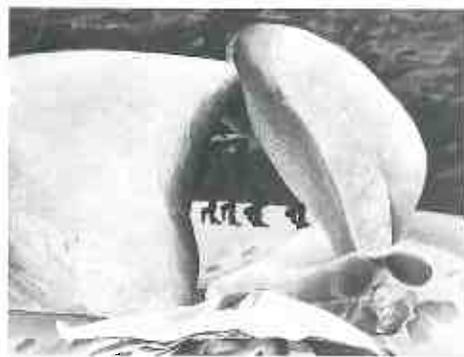
Un coinvolgimento che non è soltanto intellettuale e morale, ma si direbbe anche fisico dato che l'artista, accanto al controllo della ragione, scatena l'impeto irrazionale, umorale, la sua carica inconscia, le sue pulsioni interne, la stessa casualità tumultuosa: tutto, come ha notato Lorenza Trucchi, "si manifesta ed esalta nell'atto stesso del dipingere", tanto che "si potrebbe quasi dire che Calabria è un pittore d'azione, anche se la sua tematica è figurativa". E proprio sulla soglia di una pittura gestuale si accampa l'artista dal momento che non mortifica la sua potenza creativa ma piuttosto lascia che il caos delle emozioni arrivi sulla tela dove l'immagine a volte si compone in astratte armonie.

Un tema che spesso ritorna è quello della mitologia urbana, della città assunta come specchio del tempo che viviamo. La pittura di Calabria è, come ha notato Fortunato Bellonzi, un "documento della violenza dei tempi, odiosa e nondimeno affascinante come l'attrazione dell'abisso. Tutto vi denuncia aggressività, turgore minaccioso, corsa affannata, attivismo frenetico, attesa inquieta di morte". Chiara è di fronte all'artista la sensazione di una società resa disumana che corre, superficialmente beata, verso il suo suicidio. Bella e da accarezzare è la pelle della donna ma solo l'uomo cieco e ottuso, beato nella propria compensata ignoranza, annegato come un vincente rotame nella completa assenza di valori, ormai divenuto rozzo, culturalmente ed eticamente, solo un uomo simile, oggi magnifico esemplare della stupidità prevalente, può non accorgersi del cancro che ne mina

il corpo. Contro questo tumore, al contrario, Ennio Calabria combatte con tutte le sue forze e con tutte le armi che la sua pittura gli offre. Egli denuncia le montagne mostruose di rifiuti morali e di infinite morti nelle quali sprofonda oscenamente la società; egli evoca con potente suggestione il senso di angoscia e di morte che affiora dai rottami di un'esistenza che più non distingue il bene dal male; egli si preoccupa dei destini del mondo e non se l'autista puzza.

Ma si occupa, Calabria, e si preoccupa anche del singolo uomo e, con grande capacità di introspezione, esplora il mondo dei sentimenti, sfiorando tematiche intime ma mai cadendo nel sentimentalismo. La bellezza, l'eros, inteso non solo come erotismo ma anche come dio della vita in contrapposizione a Thanatos, il rapporto uomo-donna, la felicità, i piaceri e la speranza, l'angoscia, i tormenti e la paura, tutto diviene terreno di indagine, territorio su cui, vigile, si muove una pittura inquieta, aspra e dolce, sensuale e decadente, materica e barocca.

Mondo interiore e situazioni esterne, istinto e ragione convivono pertanto in una pittura che è passione, impeto, desiderio, incubo; in una pittura che non si arresta al reale ma che, per veder meglio, si fa visionaria, eccitata, sempre tesa alla ricerca di una possibile verità, che continuamente oscilla tra il tragico e il lussuoso, tra l'amore e la morte. Parte dalla realtà l'artista ma poi scatena l'immaginazione al punto che i due versanti non sono più separabili: l'allusione sormonta tutto ciò che è esplicito, le immagini ondeggianti tra fantasmi e ombre nordiche e accese e confortanti solarità mediterranee, si attestano nella zona ambi-





gua, che fu cara a Böcklin, dove assoluto regna l'intrigo tra sogno e realtà, tra figure mitiche e al tempo stesso realistiche.

L'artista non si arresta all'apparenza banale e superficiale del mondo, ma piuttosto impenna il quotidiano, con tutti i suoi affanni, a Mito, e così crea una nuova mitologia del quotidiano che non si nutre di dei e ninfe, di Narcisi e Apolli, ma delle realtà del nostro mondo che, nella loro enfatizzazione, si rivelano con estrema chiarezza. Dunque nessuna metafora mitologica, a differenza di tanti inutili e castrati "pittori colti", ma pur sempre un approccio metaforico al Mito da cui nasce una visione che non può che essere intellettuale e culturale, carica di allusioni, di significati di secondo grado, di rimandi e di rivelazioni. Si ribadisce così la straordinaria vitalità del mito che, come ha di recente scritto Joseph Campbell, "sopravvive nella società delle fabbriche, dei cristalli liquidi e delle sotterranee"; del mito che secondo Ezio Savino "scuote, sferza fantasie, scolpisce figure di eroi esemplari, uomini determinati e unici, irriducibili agli schemi uniformi: un virus di indipendenza delle menti" con le quali combattere "affaristi delle certezze tecnologiche, politicanti delle coscienze, speculatori sull'uomo ad una dimensione".

Pur essendo di affascinante bellezza quelli di Calabria, come ha notato Domenico Guzzi, sono "dipinti lontani da ogni piacevolezza" fatti "per giungere al segreto di quella non sempre tranquilla e pacifica verità umana, dichiaratamente inconfondibile, di cui solo si avvertono gli sfumati contorni". Sfumano i contorni e resta l'osso e l'anima del reale, nelle sue contraddizioni, nei suoi molteplici contrari. Ma bisogna intendersi: per Calabria reali non sono sol-

tanto le cose che si vedono ma piuttosto le cose che si sentono. Ecco un artista estremamente impegnato che, se da una parte è capace di innalzare la cronaca a Mito andando a caccia dell'uomo (cosa ben diversa è stato il tradurre la cronaca in Storia, il che ha condotto alle "masse", termine odioso nella sua indistinzione), dall'altra è anche capace di far sormontare sull'impegno sociale ed esistenziale il fatto pittorico che costantemente trionfa su ogni rappresentazione oggettiva o fantastica.

Eccoci dunque al cospetto di una pittura composita che, come si è detto, come la *Sposa nel vento* di Kokoschka pone un angosciante dilemma: il pur drammatico presente, sembra chiedersi Ennio Calabria, è senza sbocchi o consente la speranza di un epilogo felice? Lo stesso artista, in una breve presentazione a una sua mostra tenutasi a Belvedere Marittimo aveva ipotizzato una risposta: "Che senso hanno i sogni ed i pensieri esuli che si stagliano sul cielo bianco come aquiloni colorati e stanchi; che non riescono a cavalcare il vento? Ecco [...] questi aquiloni pigri sono come un fiore che cresce nel cemento. Sono un segnale che qualcosa in noi è tanto ostinato da non voler morire e che giustifica la propria esistenza soltanto esistendo".

Proprio questo, e non altro, è il senso primo e ultimo dei suoi "dipinti nel vento".

Catalogo

La coppia, 1981
olio su tela, 160 × 180 cm



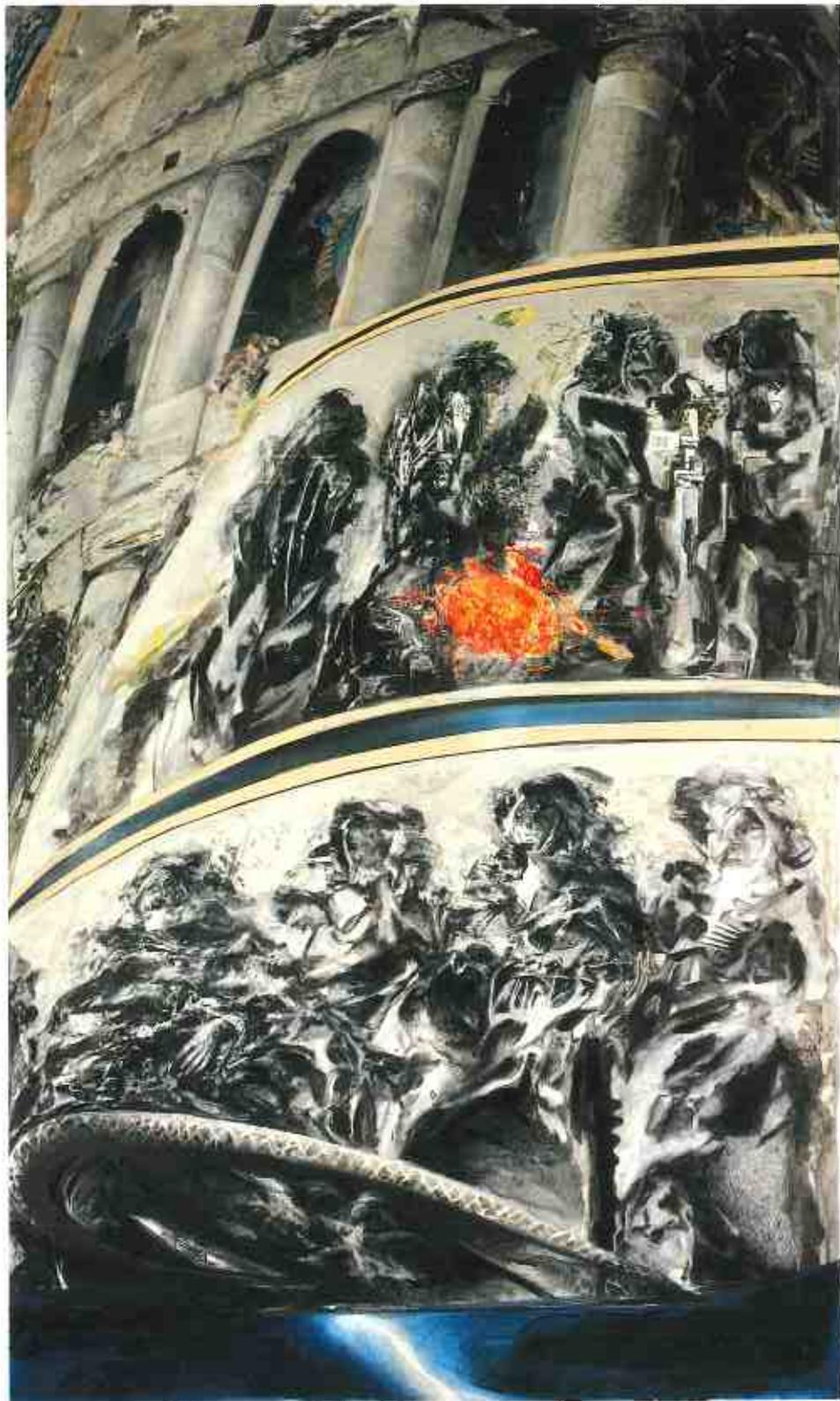
Traghetto per Palermo, 1984
tecnica mista su tela, 286 × 200 cm



La città dentro, 1987
olio su tela, 200 × 400 cm



Sole riflesso, 1987
olio su tela, 330 × 200 cm



Nell'acqua, 1988
acrilico su tela, 120 × 100 cm



Giochi d'estate, 1988
acrilico su tela, 200 × 300 cm



Viola nel vestito, 1988
acrilico su tela, 120 × 165 cm



Strade, 1988
acrilico su tela, 200 × 129 cm



Due donne, 1988
acrilico su tela, 200 × 150 cm



Evento nell'acqua, 1989
acrilico su tela, 200 × 295 cm



Stupore dell'abbandono, 1989
acrilico su tela, 150 × 170 cm



Biografia rivisitata, 1989
acrilico su tela, 220 × 170 cm



Rosso lacerazioni, 1989
acrilico su tela, 180 × 90 cm



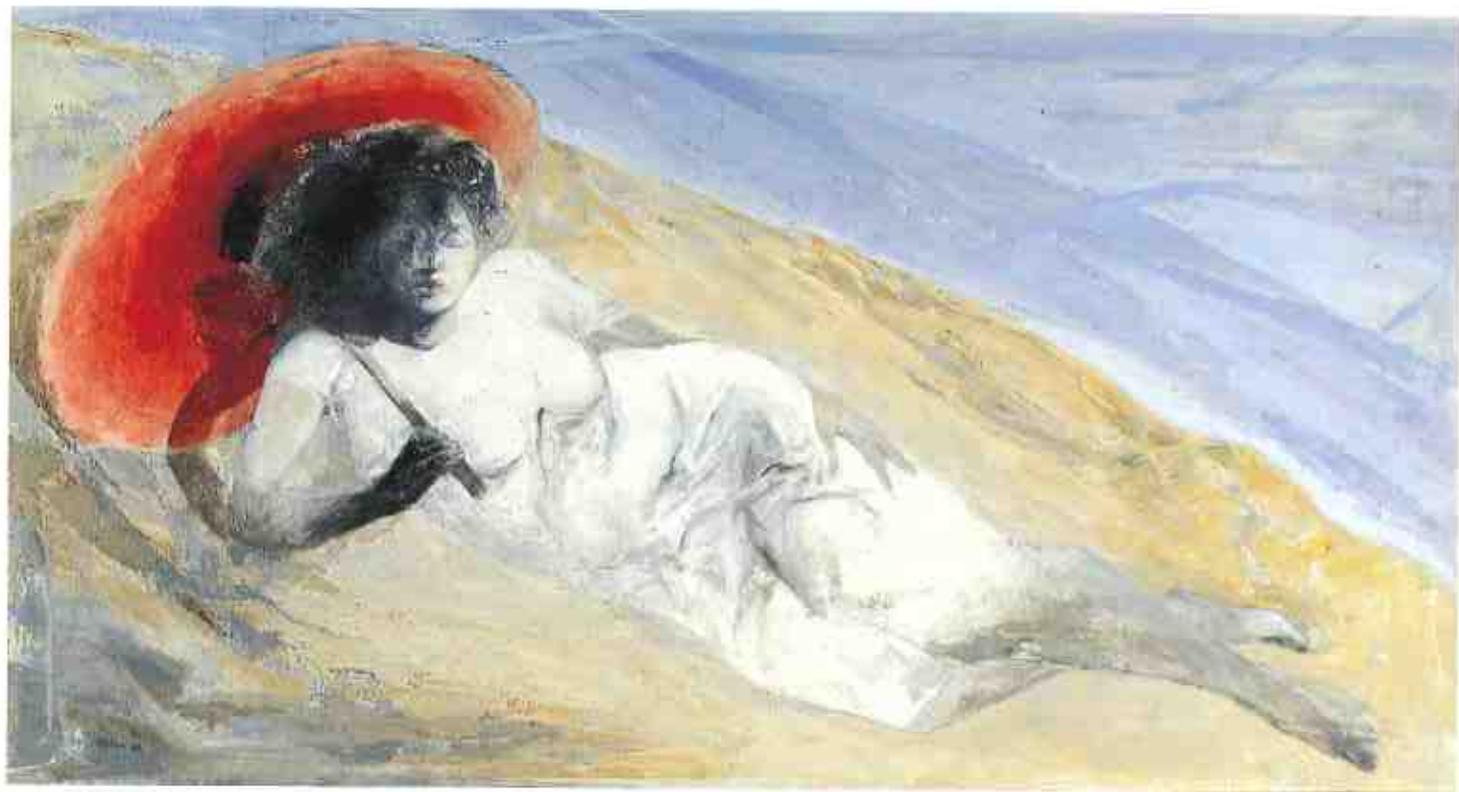
Ricordo d'estate, 1989
acrilico su tela, 70 × 170 cm



Dallo scoglio, 1989
acrilico su tela, 80 × 160 cm



**Forse un'antica cugina
di Tripoli, 1989**
acrilico su tela, 80 × 150 cm



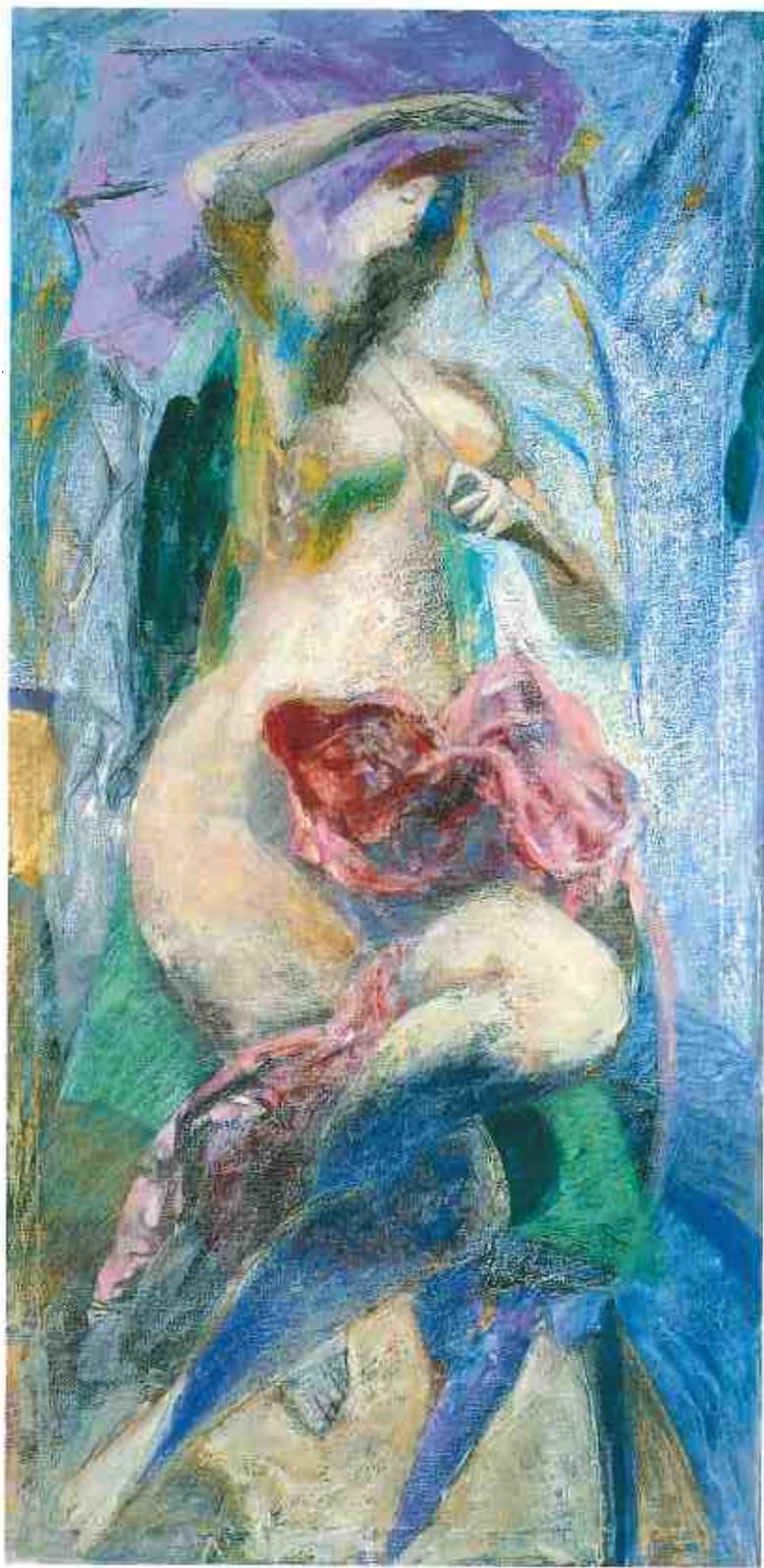
Inchiesta autobiografica, 1989
acrilico su tela, 200 × 150 cm



Tra la pietra e l'acqua, 1990
tecnica mista su tela, 170 × 70 cm



Tête à tête col sole, 1990
tecnica mista su tela, 180 × 90 cm



L'acqua accanto, 1990
tecnica mista su tela, 100 × 150 cm



Rosso nell'ombrello, 1990
tecnica mista su tela, 200 × 130 cm



Duilio Morosini, 1958

È stato un giornalista canadese – Jan Vorres del “The Hamilton Spectator” – a scovare, a Roma, questo giovanissimo pittore dal polso così fermo e l’immaginazione così impetuosa. Vorres vede in questo “giovannotto” la promessa del “genio”. Vorres parla di una “tecnica straordinaria del disegno”, che fa pensare al “grande passato” ed è, tuttavia, “completamente nuova”. Vorres conclude constatando che “è molto eccitante, per gli amatori d’arte, veder nascere la grandezza”.

Tutto questo discorso, sia detto senza la minima punta di ironia, è molto simpatico, molto generoso e raro in tempi di imperante scetticismo, come il nostro. Ma tutto è proprio così semplice e incoraggiante?

Questo non è mai stato vero. E lo è tanto meno oggi, in questa nostra epoca, così piena di fratture al livello dei rapporti tra arte e conoscenza, cultura e società [...].

Toccano troppo la sua immaginazione miti che non sono il prodotto della fantasia popolare contemporanea, né l’espressione di un umanesimo rivoluzionario, ma, piuttosto, di una nostalgia per altre civiltà [...].

Sull’altro “piatto della bilancia” pesano, per contro, la foga della rappresentazione (nei “pezzi” migliori) ed il rapido guadagnare in scioltezza, in vivacità dai primi quadri ai più recenti (dipinti, gli uni e gli altri, in una incredibile fertile annata).

Resta, forse, da fare un inventario delle doti e del mestiere del pittore (ma il solo fatto di averne parlato così a lungo non implica un riconoscimento?). Ebbene, diciamo, comunque, che si tratta di doti e di mezzi che vanno ben al di là del comune.

Antonio Del Guercio, 1960

Ennio Calabria, ai suoi inizi sorprendenti e caotici, rivelò un temperamento appassionato e fantasioso, espresso in raffigurazioni pervase da una febbre visionaria: esclusa la via dell’anonimato e della mediocrità, ogni altro destino pote-

va essergli aperto, compreso quello di percorrere l’itinerario dei sogni amari che fanno del giorno notte e della notte inferno quando le ragioni della ragione hanno sgombrato il campo. Ma, a distanza di due-tre anni, i furori, gli impeti, gli scatti, gli ardori e le accese visioni della sua adolescenza hanno cessato di porsi come segni di un’astratta tensione verso un mondo astratto, per confrontarsi coi conflitti reali del mondo reale. Ed ecco i frutti del suo recente lavoro: una iena-simbolo; un autoritratto corroso da luci spietate; una folla di vivi sulla quale incombe la frana prospettica dei santi barocchi di Roma; ancora una folla di vivi, attorno a un corpo straziato da una macchina impazzita in un cantiere, nel paesaggio bianco-azzurro della periferia; la memoria – con ira e amore – del luglio 1960; il senso riposto che c’è nell’incontro casuale sui viali aperti della città tra due spazzini e le figure dei Poteri; cavalieri disarcionati; e altro ancora. Qui vi è stato, e si sente, un dialogo serrato, tuttora aperto, tra il pittore e le cose. Vi è stata un’interrogazione delle cose, una ricerca tesa a rappresentare non tanto la scorza cronistica delle cose quanto i significati molteplici. La figuratività è assunta nel suo valore giusto: come condizione, cioè, al tempo stesso necessaria e non sufficiente dell’espressione. Questa sorge, come struttura formale, in legame organico alla struttura emozionale, morale, dei valori reperibili nell’avvenimento; e a sua volta, tale processo d’interrogazione della realtà, di appropriazione delle *lacrime delle cose*, s’intreccia con un processo permanente di interrogazione di sé, compiuto dal pittore per costruire se stesso costruendo il proprio quadro. Sicché, di fronte alle opere migliori di Calabria, il riguardante è coinvolto, compromesso, nella presa di coscienza della realtà da parte del pittore. Assistiamo così al maturarsi, espresso nella dilatazione fantastica della pittura, d’un uomo giovane di questi nostri anni 60, e vediamo le strade ch’egli batte per squarciare il velo dei luoghi comuni piovuti fittissimi nei lunghi anni che ci separano dalla primavera del 1945 – la primavera che Ca-

Frammenti a parete, 1978
 Ponte di Roma, 1981
 Piazza Risorgimento, 1983



labria e i suoi coetanei non conobbero, ma che sanno oggi riconoscere e riproporre, senza imbalsamazioni, nuova, odierna, radicata nella vita reale d'Italia.

Lorenza Trucchi, 1960

Il lavoro di Calabria si è svolto in due direzioni parallele: quella del contenuto e quella della forma. Un contenuto spesso pressante e aggressivo che è servito quasi come un difficile esercizio sul quale il pittore ha provato e rafforzato le proprie ossa.

Diciamo subito che non era facile con quei temi cronachistici e polemici salvare la pittura: e Calabria – ben conscio del pericolo – ha talvolta oscillato e sbandato tra un espressionismo favoloso alla Kokoshka e una tagliente cronaca satirica alla Levine, fusi e confusi da schermi di gusto futurista pur di evitare un trito verismo di genere. Gli ultimi e più compiuti esempi di questi impegnati esercizi tra visione e stile – o, se si preferisce, più semplicemente tra contenuto e forma – sono rappresentati nella mostra odierna dalle vaste tele intitolate *La grande scultura* e *Nuovo acquisto*. Ma Calabria, per sua fortuna, è soprattutto pittore e così si è ben presto accorto che la fase dei contenuti polemici e grotteschi [...] e il veleno di un facile zelo riformatore potevano portarlo sulle secche di un "levinismo" minore...

Gli ultimi quadri – *Il barbiere*, *Conversazione*, *Casalunga che dorme* – ci dicono, invece, che Calabria ha allargato il proprio mondo di interessi. [...] A me preme constatare come abbia raggiunto gli ultimi positivi risultati tornando almeno in parte alla pittura di Cézanne della piena maturità, l'ineffabile carceriere del fenomeno naturale, il solidificatore dell'impressione, ma anche il maestro dell'astrazione e della pura pittura...

Raffaele De Grada, 1961

Calabria è un pittore esuberante, sanguigno. Le sue figure sono composte di un tessuto pittorico complicatissimo, frondoso, i suoi quadri non

hanno ordine alcuno. Si può dire che Calabria è agli antipodi di qualsiasi gusto del primitivo, dell'essenziale. Con parecchi giovani di oggi, Calabria pronuncia invece la sua simpatia per una tendenza romantica, non però esangue e malinconica alla maniera nordica, ma colorita, festosa, nella scia del Sei-Ottocento ispano-na-poletano dal Solimena al Fortuni, un luminismo sfolgorante che sembra fatto di raso e stoffe carnevalesche, che fa volume soltanto come una stoffa gonfia sul vuoto, un colorito sgargiante, ugualmente intenso in ogni sua parte. Il disegno del quadro inteso come una instabile improvvisazione, indica un temperamento irrequieto, ansioso, di ricerca.

Fa bene Morosini a dire che Calabria non si è adattato ad uno dei moduli correnti. Queste composizioni non chiuse in un ambiente estroverso, tematicamente impegnate, danno un colpo a tutte le metafisicherie che hanno viziato tanti giovani. Riconosciuta questa sensibilità di Calabria di fronte ai fenomeni contraddittorii della realtà contemporanea, rimane da definire il suo vero contenuto di pittore. In fondo anche il suo critico Morosini non può definirlo oltre i limiti di questo accertamento fenomenico. Sembra infatti, quello di Calabria, più l'abbandono ad una festosa immaginazione che il delibramento di una tesi a volte tragica nel tema, vedi *Estrema unzione*, a volte di democratica irruenza, vedi i *Dimostranti*.

Rimane un esemplare di gusto anti primitivo, una vitalità popolaresca da scugnizzo napoletano che riprende il sangue di Mancini per rimpolpare la sfiatata, arrochita pittura dei *teddy-boys*.

Duilio Morosini, 1962

C'è un quadro piuttosto curioso in questa appassionante mostra personale del giovane Ennio Calabria: quello che egli chiama *Il pittore volante*. Forse, e, anzi, certo, non è il migliore della mostra ed è anche possibile che riesca un po' ermetico a chi non ne conosca la genesi. Ma è proprio da qui che penso bisogni incominciare,

perché *Il pittore volante* non è solo un quadro ma anche una professione di fede, un test, una chiave, insomma, per la comprensione del pittore, cui l'idea è venuta da certi suoi *dialogues de sourds* con i pittori di evasione.

Aggiungo subito, per parare le prevedibili accuse che si sogliono muovere ai critici di fare della "letteratura", che nonostante qualche smagliatura o caduta, il quadro in questione si spiega e si difende piuttosto bene da solo, con la pittura e per la pittura: per quel serrato tessuto di neri, blu e bianchi, da una parte e, dall'altra, di blu, gialli e rossi sonori e vibranti; e per la dinamica composizione orizzontale, tagliata da robuste travature diagonali fatte di neri, grigi e verdi.

Ma, una volta detto tutto questo, bisognerà bene ricominciare daccapo e tornare all'idea di partenza e al movente polemico che ha suscitato nel pittore l'idea di esprimersi con la formula della parabola. *Il pittore volante*, quest'infelice che è baroccamente librato nell'aria e che attraversa orizzontalmente tutto il quadro, è, appunto, uno di quei tali impossibili interlocutori dell'artista di cui si ragionava più sopra. Una sorta di autoritratto è, invece, quella figura sghemba e tarchiata che trattiene il pittore volante per i piedi: un autoritratto che sembra essere nato dalla "costola" dell'operaio disegnato da Daumier per la sua nota incisione polemica sulla libertà di stampa. Il fantastico – e come trasparente – uccello blu, bello e repellente ad un tempo, che si trascina dietro, per la manica, la sua vittima è un po' l'incarnazione allegorica della pena spettante al *deraciné*, per la sua ignavia, per il suo sciocco divorzio dalla spessa, viva, affascinante sostanza del mondo.

Può darsi, ripeto, che il quadro riesca ermetico a chi non ne conosce la genesi. Ermetico, forse, ma non certo macchinoso, se è vero – come è vero – che la logica che governa questa ironica e laica versione della "lotta col diavolo" non è poi tanto più astrusa di quella che governa le bibliche parabole di un William Blake o le ironiche e cocenti allegorie di Goya.



Maurizio Calvesi, 1964

Le tendenze post-informali e di "nuova figurazione" si distinguono, in linea di massima, anche per l'assenza di una programmazione ideologica dalle ricerche figurative di altre estrazioni come quelle che si riallacciano al vecchio "realismo socialista". L'innesto di avanguardia che in questa tendenza è stato operato corrisponde a scelte moralisticamente intenzionate. [...]. La compenetrazione figura-ambiente quale si ripropone in Calabria intende far riferimento all'ostinato impegno vitale di Boccioni, traducendolo in termini di aggressività sociale e politica. Su questa componente futurista Calabria innesta certa corpulenza di impasti tra espressionistica e informale per sottolineare ulteriormente nel tumulto pittorico l'urgenza della tematica, che è sempre allusiva a un impegno ideologico di designazione marxista.

Elda Fezzi, 1965

Una diversa compagine narrativa sostiene le recenti opere di Ennio Calabria: gli oggetti del mondo contemporaneo sono raccolti con più ampia misura, e segnalano strati diversi di situazioni e di cose, il cui montaggio è eseguito con tattica più veloce e precipite. La coloritura drammatica è tuttavia sempre presente, derivando dalla accentuazione realistica della figura e dell'oggetto singolo delle opere precedenti. Oggi interviene un valore di complementarità delle componenti figurative – uomo, ambiente, oggetti – che si pone come più dilatata esperienza del mondo odierno, ma nello stesso tempo tende a farne avvertire la continua mobilità, l'urto, l'instabile rapporto. Se lo spazio ricompare, esso è appena segnalato e sta come provvisorio, come tutte le altre cose e l'uomo, dimensioni esistenti e pur sfuggenti. Sono le immagini e il loro modo di proporsi, istantaneo e variabile, che appaiono e compongono il nostro orizzonte odierno – come nei reparti schematici della *Fiera Campionaria* o nei luoghi affollati delle *Spiagge* o di piazze intere d'automobili. Con segni acuti e ripetuti, Calabria indica un

coacervo di membra o di macchine. Se appena il racconto rischia di irrigidirsi in uno schema metafisico, ecco d'altro canto apparire urtanti brani di realtà che denunciano un rapporto di carattere critico che batte, su quella uniformità, l'accento di una grave situazione sociale. Il segno acuto di Calabria, con le sue chiavi polemiche che ricordano Grosz e Maccari, produce certe crude dilatazioni nella pagina grafica, da spingere sempre alla ribalta il senso di una grottesca condizione dei fatti.

Duilio Morosini, 1965

C'è stato chi ha detto, già in passato, che la nota dominante nella pittura di Calabria sarebbe quella dello spirito visionario. Ebbene non direi che sia proprio così. Mi pare che i momenti di lucido distacco nell'osservazione della personalità umana e quello delle sottili implicazioni erotiche vadano di pari passo nell'attuale pittura di Calabria. Voglio dire, cioè, che la coscienza che illumina e vaglia le cose, che sceglie ed evidenzia secondo una "gerarchia" di valori di natura rivoluzionaria, va – oggi – di pari passo, nella sua arte, con la tensione sentimentale e sensuale del pittore, la quale fa irrompere nella compagine del quadro nuovi elementi affettivi e fantastici e getta luce su certe intime pieghe dell'autobiografia (sino al punto, forse, dal lasciare sorpreso l'autore stesso a posteriori, davanti all'opera compiuta). Si tratta, comunque, di un arricchimento della sua esperienza e della sua poesia, di un elemento integrativo dell'una e dell'altra, che non possono assolutamente essere racchiusi nella formula critica (unilaterale) dell'"arte visionaria"...

Dario Micacchi, 1966

La pittura di Calabria quasi sempre è stata presentata e intesa come una pittura aggressiva, di un intellettualismo poliedrico, di una drammaticità espressionista. Pittura di rivolta e di negazione, ideologicamente ipertesa. Non che io voglia negare del tutto tali caratteri, ma vorrei sottolineare nella pittura di Calabria l'importanza

della costruzione armoniosa con il colore variato in tonalità fredde, cristalline, luminosissime. Per intenderci, la drammaticità di Calabria sta a quella di un Guttuso come la drammaticità del Pontormo e di Rosso Fiorentino sta a quella di Michelangelo.

Direi anzi che dei fatti drammatici spesso Calabria dà il risvolto lirico, malinconico e allucinato.

Tipico è il piccolo quadro *Ricordo del Sud*: un muro calcinoso taglia obliquamente lo spazio, di là dal muro ci guarda un volto che ha la fissità stupefatta d'una testa di "Kore" greca, su di essa si leva l'ululato d'un cane rossastro contro il bleu notturno infinito del cielo.

L'effetto plastico è assai allucinato e fantastico ma allo stesso tempo è concreto ed evoca, con una semplicità di mezzi straordinaria, la condizione umana del mondo contadino del nostro Sud. L'immagine è una pura costruzione, priva di orpelli letterari e psicologici, è una vera "scorciatoia mentale" verso la realtà, è una provocazione per la nostra memoria e per la nostra coscienza abitudinaria.

Paolo Fossati, 1966

Mao, Moro, Stalin, Togliatti sino all'ottimo Ingrao non sono personaggi ma situazioni complesse, a più facce, in cui trovano espressione univoca, da un lato, la svariata storicità che in ognuno si riassume e si personalizza e, dall'altro, la presenza individuale ironica o sarcastica, ambigua o violenta, fino al tagliente realismo dell'*Ingrao* di un'esattezza realistica fantastica-mente accesa.

I modi plurimi nello spazio e nel tempo dei "linguaggi" divengono un'unica scrittura di varie dimensioni, storicizzata entro e oltre la *couche* che è propria, conoscenza e giudizio insieme, un grumo univoco nelle varie accentuazioni di fuoco ottico e di intensità morale. La formula felice di Micacchi "Calabria pittore di storia" è vera proprio in questo senso: che, lungi dal giungere all'icona assoluta, c'è una dispiegata convergenza di attualizzazione, di quota fantastica e di giu-

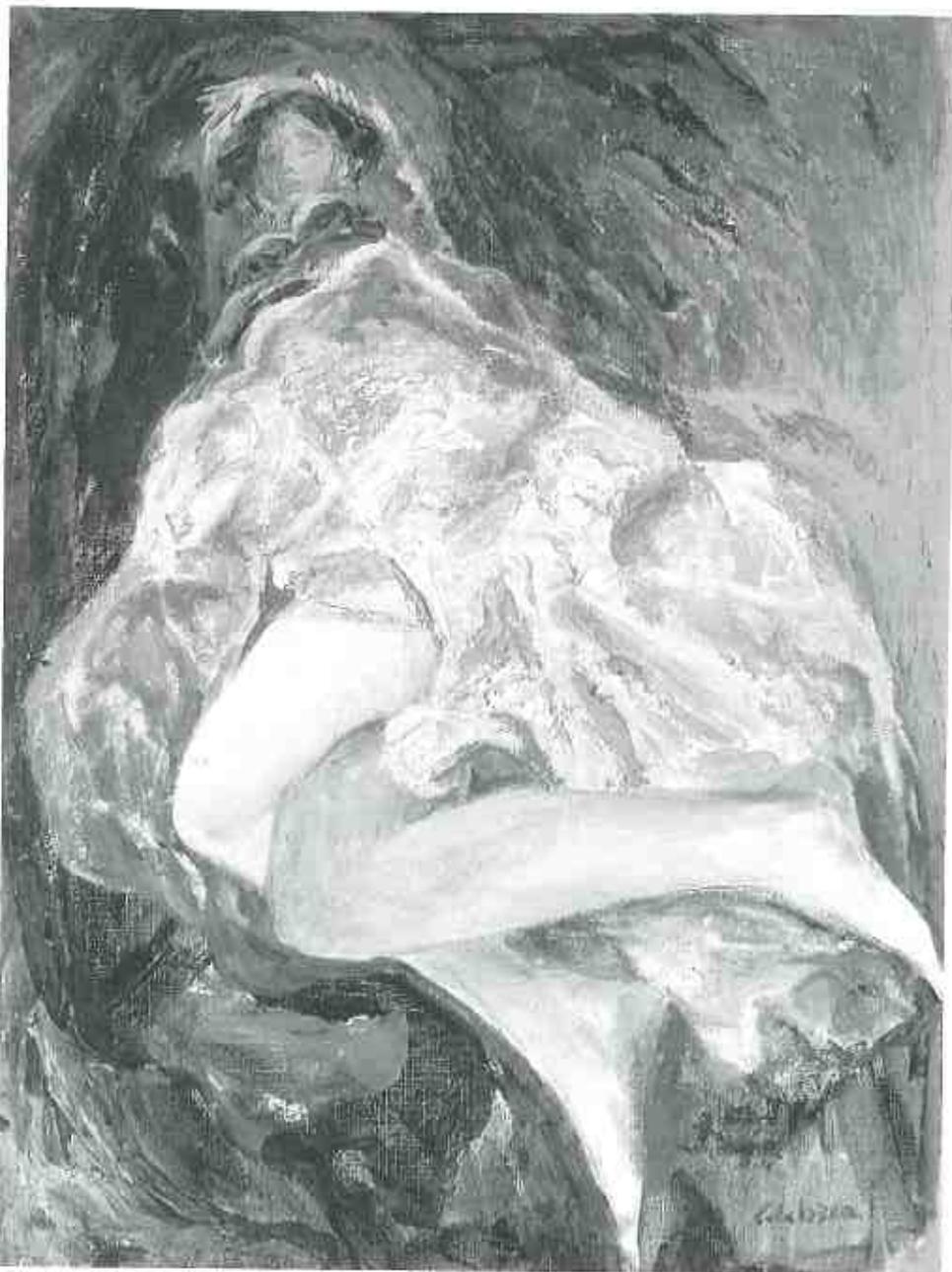
dizio. Un pittore che ci accompagna persino al limite della cronaca trasformando la propria irruenza emotiva in partecipazione pensosa, in discorso critico. E una dialettica convincente di linguaggio impegnato in tutta la sua gamma e convergere senza distrazioni al nocciolo, entro le cose, né più in là né più in qua.

Mario De Micheli, 1968

La pittura di Calabria è una pittura che sprigiona una energia affermativa, che procede con una dinamica tutta tesa all'esterno, ad occupare con asprezza e decisione lo spazio. Non è una pittura critica, neppure quando egli dipinge uno Stalin celato nell'ombra, vagamente felino, espressivamente subdolo. Anche questa immagine cioè è qualcosa di attivo, di presente, l'immagine di un personaggio non scomparso dalla storia.

Se Calabria stravolge le sue immagini, le scorcchia, le tende, è sempre per farne scaturire una forza d'aggressione nei confronti dello spettatore. Sono immagini che ribadiscono «polemicamente» l'evidenza urtante dell'esistenza obiettiva. E non è inutile dire qui, che con la mostra alla Bergamini egli ha toccato una punta davvero avanzata del suo lavoro. Il tirocinio degli anni passati, che per lui è sempre stato appassionato e accanito, senza riserve mentali né compromessi, è andato a frutto. La serie dei quadri che hanno per soggetto l'uomo col cane sono tra i pezzi più sicuri per piglio e per invenzione. In uno di questi quadri l'immagine sembra scaraventata di traverso sulla tela, in una fuga sulla profondità. La brutalità fisica della bestia domina e trascina la figura dell'uomo. Il colore ha crudezze acerbe, il disegno torce le membra umane e animali. Ne vien fuori un senso di violenza, che ben traduce l'avidità di possesso del mondo reale che forse è la nota più profonda della pittura di Calabria.

La sostanza del suo discorso non so indicarla meglio che parlando di "realismo". È raro infatti trovare oggi un giovane pittore che come lui sappia darci l'emozione della realtà, il gusto



sferzante della sua vivente presenza. Ma ciò che va sottolineato è il linguaggio figurativo che Calabria è andato elaborando in questi anni: un linguaggio che forza dall'interno i termini della pittura senza rinunziarvi, che tende a suturare la frattura tra i modi plastici tradizionali e l'esigenza di un rinnovamento non fittizio. Anche di questo problema vibra la sua pittura, con tutti i suoi rischi, con tutte le sue contraddizioni. Ma anche con tutta la sua efficacia.

Virgilio Guzzi, 1969

Tra i giovani figurativi Ennio Calabria è forse il più, in un certo senso, impegnato. Diciamo che la sua immagine è sempre motivata da uno stato d'animo che nasce dalle cose dell'oggi, drammatiche, controverse, perché non appartenenti all'uomo singolo chiuso in se stesso, ma proprio a tutti gli uomini sparsi, ammassati in un mondo divenuto "da cani", stravolto e carico di violenza. E in rapporto ai suoi contenuti l'artista espone nel catalogo le sue idee. Noi le rispettiamo, perché di un giovane credente. Guardiamo piuttosto ai suoi quadri. È chiaro che il gusto nel quale essi si formano è quello che nasce dall'incontro delle fondamentali correnti dei primi del secolo: cubismo, futurismo, espressionismo, surrealismo. L'impegno realistico è nell'evidenza dell'immagine, in quel suo muoversi, ingigantirsi davanti a noi; quell'assumere nello spazio una certa dimensione e crudezza. Il simbolismo nasce dalla violenza dei contrasti dei colori chiari e scuri, quando non è spiatellato dallo stesso contenuto. Avverti che il pittore crede a quel che pensa e dipinge ciò che crede. La passione lo travolge; e così egli si trova a fissare la sua realtà dai più impensati, spericolati punti di vista: da sopra, da sotto; a profanarla e denunciarla negli scorci. Siamo spesso all'urlo e al mostro. L'immagine cromatico-plastica è come mitizzata; assume un risalto plastico (boccioniano, diciamo, cubista), che esprime uno stato d'allarme e si impone come presenza e urgenza di un problema e di una cosa. E tanto più quanto più scura le si ritaglia attorno o a lato l'ombra, an-

ch'essa dinamica, d'un dinamismo inquietante, fantomatico.

Non sapremmo consigliare al Calabria (ch'è un giovane) la ponderatezza, e tanto meno l'abuso della riflessione. Certo i colori, e cioè i piani, i volumi, non sempre si adeguano o sviluppano in un giusto spazio. Il pieno talvolta arretra ed è come sopraffatto dal vuoto: la forma non sempre raggiunge la sua pienezza, così come il sentimento che la anima non sempre sfugge alla retorica. Ma quel colore è ricco e lucente e crea una materia ch'è proprio della pittura; quella cultura è arroventata da un *pathos* che si fa qualche volta vorticoso.

Giorgio Di Genova, 1969

Le sue idee sono più avanti delle sue opere ed è tutto merito di Calabria aver voluto mettere a confronto i due momenti. Proprio da questo confronto scaturisce con tutta evidenza la contraddizione in cui è condannato a vivere il pittore e non solo lui. [...] Per rispondere all'accusa di "collaborare alla produzione di merce o di servire da copertura ideologica alla classe dirigente borghese", avanza un'ipotesi alternativa di lavoro collettivo che superi il momento individualistico del lavoro, nasca dalla coscienza di essere uno sfruttato e tenda "a canalizzare la produzione - scrive - verso un pubblico più eterogeneo e vasto", in modo da aderire "al grande tema operaio della lotta di classe", e da contribuire a creare una cultura più avanzata e poi espone il suo lavoro in una galleria privata [...] per potersi procurare i mezzi di sussistenza che gli permettano di portare avanti l'ipotesi alternativa. [...] Dà una drammatica dimostrazione di quanto sia forte il sistema che ci costringe a prostituirci quotidianamente, e anche nel momento in cui lo avversiamo...

I problemi di Calabria sono anche i problemi di chi scrive e di intellettuali [...] che, avendo riconosciuto inefficace in direzione rivoluzionaria l'uso finora fatto dei propri strumenti di lavoro, non vogliono rinunciare al loro specifico. [...] Certo a tutto ciò non può essere estraneo il pro-

blema del linguaggio [...] ma a questo riguardo è ancora da verificare se [...] il linguaggio usato dalla società borghese per i suoi scopi oppressivi [...] non possa essere recuperato per un discorso nuovo, che non sia mercificabile. È più che ovvio che di fronte a questi problemi passino in second'ordine le prove *individualistiche* di Calabria. Potremmo [...] dimostrare come questo linguaggio - consapevole di una cultura figurativa e di una esperienza pittorica ben precise - fallisca nel suo obiettivo di interessare un pubblico più vasto; ma sarebbe un discorso arretrato [...], tradire il significato più interessante di questa mostra di Calabria.

Guido Giuffrè, 1969

Calabria si colloca tra le punte avanzate della giovane pittura italiana; la sua ricerca d'incisività e di obiettività, la sua cura nell'evitare gli incerti aloni sentimentali dell'evocazione autobiografica, lo spingono, forse a sua felice insaputa, nelle avventure d'una fantasia visionaria, nelle di nuovo emotive, ansiose concitazioni di spazi dilatati, di ritmi incalzanti, di prospettive angosciose e notturne e d'appassionati impeti cromatici, in cui altra "funzione" non sapremmo vedere, al di là di quelle utilitarie e collettive che l'artista vi vede, se non la capacità di chiudere in un'immagine le segrete tensioni che corrono oltre la soglia della realtà, della quale egli con acuta sensibilità forza sapientemente il volto quotidiano e scontato.

Elio Mercuri, 1969

Nella situazione dell'arte contemporanea la pittura di Ennio Calabria è una pittura scomoda. Senza trucchi e trovate si dà come discorso immediato; discorso preciso lucido forse esasperato sulla nostra condizione di uomini impegnati a dar corpo e storia alla speranza socialista. Calabria della storia ha meditato questa verità: che il mondo a cui deve tendere l'uomo se vuole liberarsi dall'angoscia è un mondo non già soggettivo, ma storico; fatto non già dalla coscienza ma dalla realtà. La coscienza cioè di una

soluzione non bruciata nell'alternativa di essere soltanto catastrofica rispetto alla storia, o utopistica. Alla radice della sua ricerca c'è la consapevolezza di questa verità che poi è tutt'uno con la volontà di un linguaggio adeguato ad esprimerlo mediante la pittura. Se il termine di confronto è la società dei consumi coi suoi prodotti e le sue immagini, l'alternativa non è certo nella contestazione di questo e di quell'altro aspetto tecnico, ma nella contrapposizione decisa, violenta, di un fulcro di valori umani e di significati e immagini nuove. La sua è una posizione chiara, in rapporto alla quale verificare la propria etica e il linguaggio delle proprie opere. Il significato di una ricerca e di una situazione civile [...].

È così che Calabria proprio in un problema di fondo, quello della comunicazione al livello di massa, o di classe, raggiunge esiti importanti, non già come assunzione delle tecniche della pubblicità o del fumetto, con la riduzione a oggetto del volto, ma del personaggio come soggetto, senza più mediazioni astratte, significativa in sé nel suo rapporto con lo spazio o l'oggetto (*l'Uomo sulla panchina*, *La luna è vicina*), come riconquista di tutti gli spessori del reale. Rivive così come nel momento eroico del primitivismo, di Larionov, o del primo Tatlin, di Kandinskij o di Malevič, del primo Picasso, la tradizione dell'arte popolare primitiva con la sua bruciante verità: l'immagine è la cosa. Semplicemente e quanto più possibile se stessa, sottratta alla suggestione del racconto nella ricerca inesausta della verità dell'immagine, l'immagine realtà, per una immagine più duratura.

Federico Fellini, 1970

Caro Calabria,

[...] tu dici che oggi, a differenza delle epoche passate in cui i pittori posseduti da un comune, egemone, sentimento religioso dipingevano a "crocefissione" accettando quasi con gioia la monotonia del ripetersi, una forza capace di unificare gli artisti e di farli "schiavi" e "liberi" ad un tempo, non esiste più. Può darsi che tu abbia ragione. In ogni caso quella forza non è





più la liturgia cattolica né è riuscita ad esserlo l'utopia sovietica nel "realismo socialista" né lo è, se non a livello di un elementare atto di fede, il libretto rosso di Mao.

Sono pienamente d'accordo con te che il nemico da combattere sta nella cultura di massa derivante dall'economia del massimo profitto, ma allora io andrei un po' più in là e sulla base del tuo suggerimento vorrei permettermi di pensare che anche quando un comune egemone sentimento religioso sembrò consentire agli artisti di lavorare col massimo di fedeltà e di libertà sul tema della "crocefissione", in realtà ogni nuova "crocefissione" costituì non un consolidamento della cultura e della società della quale essa era il frutto ma esattamente il contrario: una sua contestazione, un suo superamento, un salto al di là che è poi la sola testimonianza della sua validità. Ecco: un salto al di là, fiduciosissimo e disperato perché non sappiamo bene che cosa al di là si trovi ma con certezza sappiamo che non c'è altra via che quella.

Caro Calabria, io ho molto rispetto per la tenacia con la quale tu persegui un tuo impegno per scoprire ciò che accomuna l'artista e il politico in questa fase forse tra le più oscure, indecifrabili e nello stesso tempo meravigliose della storia umana, ma quando tu parli di una classe sociale, la classe operaia alla quale rendere conto e alla quale ancorarsi per trovare un giusto punto di leva, un riferimento, una certezza, ti confesso che non so seguirti; scetticismo ed indifferenza mi allontanano e sento senza equivoci che questa terminologia non mi è propria. Questo significa forse che non mi è propria nemmeno la filosofia che la promuove? Non credo. Credo però che la terminologia non possa e non debba in alcun modo diventare liturgia, proprio perché non credo più al valore e alla funzione unificatrici ed egemoni delle liturgie.

Francesco Vincitorio, 1972

Passare [da un'altra mostra] alla mostra di Calabria è come ricevere una scossa. Anche qui c'è il recupero di un codice linguistico già usato (per

quanto in un passato molto più prossimo), anche qui la testimonianza della dura condizione degli uomini. Senonché, fin dal primo approccio con quei suoi colori metallici, con quelle forme sfaccettate in tensione, è evidente la sua diversa, opposta posizione. E la denuncia di una precaria condizione umana si carica di energia, di qualcosa che suscita in chi guarda la volontà di modificare questa condizione, di ribaltarla. Insomma, la sua proposta risulta fortemente dinamica.

La matrice linguistica che è, ad evidenza, quella futurista-boccioniana, se conferma la diffusa esigenza di una rivisitazione storica (quasi una volontà di recupero della tradizione, di cui si avverte l'indispensabilità) ribadisce però, anche, la volontà di trovare ragioni di fiducia, agganciandosi ad un momento di segno fortemente positivo. Anzi, uno dei momenti, in questo senso, più positivi e fecondi della vicenda artistica italiana. E anche (come si diceva) abbastanza vicino per non cadere nel pericolo di non tener conto di troppo sostanziali modificazioni: per esempio quelle che sono indubbiamente intervenute negli oltre tre secoli e mezzo che ci separano dall'esperienza caravaggesca. In definitiva, per Calabria la storia ha un suo grosso peso e positivo e la sua scelta diventa un riconoscerne l'importanza. Un affermare la propria fede e la propria consapevolezza: direi, persino, la coscienza critica della collocazione sociale, oggi, dell'artista.

Dario Micacchi, 1978

Una per una, abbiamo visto come le immagini dipinte da Ennio Calabria siano fortemente strutturate per livelli, per rimandi, secondo un poliseno enigmatico, e come sospese in una attesa carica di panico. C'è in molte una qualità liquida, alluvionale, dove cose e figure umane affiorano precariamente. C'è una radicale alterazione di strati e di spessori smossi da una sedimentazione abitudinaria secolare. Ogni cosa, in questi quadri, non è più al suo posto. Gli ordini e le gerarchie nel sociale e nella psicologia indi-

viduale sono infranti. C'è come un inabissamento e la pittura prende un'incredibile mobilità di visione e di tecnica che sembra distaccarsi per meglio cogliere il carattere magmatico del mondo attuale. Il destino del pittore, col suo mestiere poetico, può dare prefigurazioni, ma solo stando immerso, sprofondato fino a perdersi nel magma e vivendo con assoluta concretezza e con potenza di divisione. Ennio Calabria sta sviluppando un modo di dar forma, un modo di dipingere che è ben radicato nell'esperienza italiana ma la supera, va oltre per proiettarsi in un senso di inabissamento e di possibile emersione che è un senso culturale e lirico europeo.

Fortunato Bellonzi, 1979

Drammatica, la pittura di Calabria è anche un documento della violenza dei tempi, odiosa e nondimeno affascinante, come l'attrazione dell'abisso. Tutto vi denuncia aggressività, turgore minaccioso, corsa affannata, attivismo frenetico, attesa inquieta di morte: vedi in proposito *Frammenti a parete*, che rimanda ai carni coloratissimi e funebri del romanzo di Marinetti *Mafarka*; vedi l'impressionante, grande tela *Da una città d'Italia*, che assurge quasi a specchio più che a simbolo indiretto di una civiltà tecnocratica e consumistica, sopravvivenza nelle montagne mostruose dei suoi rifiuti.

Violento, naturalmente, il colore; e dissonante, acido, consapevolmente "antigratzioso" (ma bellissimi, profondi, articolati dai blu di Prussia, i neri). Saettante la linea, pur nei grovigli dei fili elettrici di un riflettore. Una pittura come credo, aristocratica; voglio dire tutt'altro che accessibile alle masse; sicuramente agli antipodi del collettivismo e dello sperimentalismo sterile.

Angelo Dragone, 1979

Eccolo [Ennio Calabria] con una serie di grandi tele che, al di là della loro vaga ispirazione veneziana, rivelano in lui un nuovo pittore dell'immaginario [...].

Nella maggior parte di questi enigmatici dipinti Calabria ha guardato alla figura umana, sino ad





interpretare il rapporto tra l'uomo e la donna, uniti da un destino che per molti segni riafferma il suo senso doloroso, in una sorta di funerea visione ossessiva. Così quegli amanti che si direbbero stiano per inabissarsi nelle nereggianti acque di Venezia, come nella rêverie dei *Frammenti a parete*.

Ma non meno in *Fine dell'estate*, col mare nero dal quale esce l'uomo notturno che insegue una giovane donna dall'incarnato luminoso appena coperta da un drappo rosso mosso dalle brezze: un'opera che pur si ricollega alla tradizione cromatica veneziana, ma anche ai sogni surreali di Max Ernst, per collocarsi tuttavia oltre la sua stessa attualità, con un crudele senso provocatorio che anche nell'immagine del *Caffè Florian* di colpo fa giustizia d'una visione abusata per restituirla alla rivelatrice virtù dell'opera d'arte.

Luigi Carluccio, 1979

Sono ancora in tanti a dipingere, in tanti ad usare pennelli e colori quando il nostro tempo sembra dire che sarebbe meglio affidarsi agli effetti rapidi dell'uso di negativi, filmini, videotapes, apparecchiature elettroniche.

Parafrasando l'inizio di un manifesto famoso potremmo dire anche noi che un fantasma si aggira in Europa, ed oltre l'Europa: il fantasma della pittura. Difatti le gallerie torinesi presentano in questi giorni alcuni felici esempi di pittura. Ennio Calabria, giovane artista impegnato, ritorna sulla scena delle mostre dopo un lungo intervallo utilizzato a chiarire alla sua coscienza la necessità di non scindere gli interessi politici da quelli psicologici, di ricomporre l'unità dell'esistenza umana. Così si spiega il lineamento continuo delle sue opere attuali, lo splendore della loro materia pittorica strettamente legato alle necessità espressive – l'acqua nera e l'abbraccio totale nel paesaggio veneziano di *Debole trasgressività del rosso* per fare un esempio e la nera antracite dei sacchi di rifiuti in *Da una città d'Italia*.

Nella stessa misura in cui bisogna dire si spiegano certe audacie prospettiche a specchio di una

accresciuta tensione ironica o drammatica della carica emotiva, come in *Ricordo di Pompei* e in *Caffè Florian* trasformato in un segnacolo di Venezia intera.

Renzo Vespignani, 1979

Qual è dunque il rapporto tra pittore e incisore? Il quesito è strettamente suggestivo, e difficile la risposta, dal momento che Calabria non umilia una tecnica all'altra. Egli le alterna, non casualmente, per assecondare ottiche ed animus diversi: passioni private e passioni civili, erotismo e castità raziocinante, l'idea che tenta e l'idea che è necessaria. Ciò che nei quadri sa di pubblica perorazione, nelle incisioni è scrittura notturna, rapida, non suscettibile di correzioni. Un'incisione di Calabria non è mai l'immagine speculare di una sua tela.

Chi sfoglia queste cartelle vi scoprirà riflessioni mai trasferite nel colore; oppure sogni, rabbie, propositi, dal colore passati al segno calcografico, e da questo subito distorti in una diversa sintesi. Di solito, in una idea della vita meno cristallizzata dall'inquadratura monumentale, e non più sorretta dalla certezza (che della pittura, invece, è dato irrinunciabile). Quasi l'angusta luce della lastra, e l'ottica più concentrata, sciogliessero ogni manicheismo in una visione della realtà più flessibile e rischiosa – come dire? – più *creaturale*. Si osservino, ad esempio le incisioni intorno al '60: certo l'uso dell'acquatinta, con le sue tenebrose pennellate, è dedotto dalla pittura. Ma se nei quadri buio e aurore fosforiche costruiscono una gabbia più aggressiva che straziante, una partitura certa per un messaggio di certezze morali, sulle lastre diventano delirio goyesco: la notte è quella della Quinta del Sordo, attraversata da luci biliose, dai fantasmi della ragione che dorme, tragicamente ironici. Non a caso tutta l'opera incisoria di Calabria sembra attratta più dalla patologia del costume che dal grande evento sociale. Il macrocosmo storico si disfa sotto il bulino in frammenti minuti, angoscianti perché fuori, in apparenza, dalla grande partita che giuocano le classi. La tela del tempo,

sfilacciata nei giorni, è un vuoto e ossessivo carosello di follie e di ricatti nevrotici. Ironia, dicevo, o piuttosto un umore atrabiliare che resterà incubato per molti anni nella grafica, prima di ramificare nella pittura. E metabolizzato dal colore, fatto diverso: pietà della storia, pietà d'essere *nella* storia. Come nell'ultimo, sorprendente ciclo pittorico.

Claudia Terenzi, 1980

La retorica, nell'accezione positiva del termine, è sempre stata una delle componenti dell'arte. Non intendo dire la retorica come complesso di regole della composizione, ma proprio di quel carattere che l'opera d'arte assume, che è carattere di ridondanza, di enfasi, di cui appunto nella storia della produzione artistica, esistono esempi costanti. Si tratta di una ridondanza che molto spesso ha avuto una funzione determinante, non solo sul piano espressivo, ma anche sul piano della critica che gli artisti stessi hanno condotto nei confronti delle esperienze e delle ricerche che li avevano preceduti.

Vale quindi la pena di considerare quella che è stata la componente retorica di certi aspetti dell'arte contemporanea.

Probabilmente il raffronto posto da Argan alcuni anni fa tra Picasso e Klee, in cui si diceva che Picasso era, nella pittura moderna, il polo dell'estroversione assoluta, mentre Klee era quello dell'introversione, intendeva sottolineare proprio questo: la componente retorica della pittura di Picasso, con la sua grande e immediata attrazione, e di contro la dimensione interiore, ma tesa alla scoperta di una realtà forse con maggiore aderenza al proprio tempo, di Klee. Resta il fatto che l'aderenza alla realtà non può misurarsi sulla maggiore o minore riconoscibilità di un'immagine. Si tratta quindi di vedere quanto questa retorica, o enfasi che sia, corrisponda ad un impegno severo, quanto aderisca alla realtà del proprio tempo, o, al contrario, sia semplicemente sentimentalismo di derivazione accademica.

È il problema che ci si pone quando ci si trova di

fronte alle opere di Ennio Calabria, uno degli artisti più impegnati, tra quelli della generazione degli anni trenta, a condurre un proprio preciso discorso, nel quale l'evidenza dell'impegno si traduce in una eccessiva enfasi, con tutti i rischi che essa comporta.

Toni Bonavita, 1982

Da lungo tempo conosciamo Calabria come pittore e grafico, ma mai come in questa mostra [*La pensione accanto*], ci è apparso elegante, fantasioso e, potremmo dire, veramente nuovo. Non esistono per lui cerebralismi, anzi possiamo dire che egli rifiuta qualsiasi cerebralismo. Egli vuole essere umano, commuovendoci semplicemente col segno e con il colore.

Il titolo della mostra può, a prima vista, far pensare a quanto può accadere dietro le persiane socchiuse di una pensione che capita di osservare dall'esterno. La luce è drammatica, ma ancora più fortemente drammatici sono i colori e i segni dei corpi. Corpi diventati simbolo e pure espressioni.

C'è tutto un racconto dietro questa pittura. È il racconto della vita umana che si svolge sempre nuova e diversa, che cambia ogni giorno e che soltanto una fervida immaginazione permette di rappresentare.

Calabria è un pittore coerente e nello stesso tempo mai uguale a se stesso. Questa mostra ci fa ricordare le sue espressioni accentuate, i simboli perversi che frammentavano i corpi.

Dario Micacchi, 1984

Di pittura dipinta oggi ce n'è molta; anzi, è quasi tutta pittura dipinta. Ma, nei nuovi pittori di immagini, è generale la fuga dal presente: o nella forma astutamente selvaggia del transito che succhia dove può "in salutare incertezza" dei transavanguardisti o nella forma della dolcissima nostalgia per un altro tempo antico e "religioso" della vita e della pittura degli anacronisti o ipermanieristi che dir si voglia.

Ennio Calabria non è uno di quei pittori che hanno bisogno di presentarsi all'anno zero co-





me i nuovi inventori della pittura di figure e di immagini: appartiene a una grande generazione italiana che la pittura l'ha sempre fatta, ne sa il logoramento, la vecchiaia, la morte, la fatica tremenda per tenere il passo dei dolori, dei desideri, dei deliri individuali e collettivi dell'uomo. Come tanti altri ha dipinto spesso nel convincimento che il suo desiderio di liberazione come pittore potesse avanzare più velocemente in relazione ai movimenti socialisti di liberazione umana e sociale. Ha dipinto inseguendo progetti e utopie. È stato anche, come si diceva fino a poco tempo fa, un pittore politico della realtà. Progetti e utopie spesso hanno avuto dalle separate realtà del mondo risposte feroci, violente, distruttive. Ne è nata non la "salutare incertezza" della Transavanguardia ma una tragica, orrida, terroristica incertezza sulla quale cresce e si fa forte la predicazione religiosa, da anno Mille, della fine dei progetti e delle utopie, della storia e delle speranze. Il nostro presente è una terra spoglia e disabitata da attraversare in fretta o dove si possono invocare fratelli e guide i fantasmi dell'antico.

Ennio Calabria – ma non è solo – ha panico e grande allarme, ma non può, anche se volesse, fuggire dal presente. Io credo che capisca la nostalgia degli anacronisti e anche, in particolare, la furia e il fascino del transito della Transavanguardia. Ma è schietto e dice la verità quando dice da pittore che non può fare un passo avanti senza cercare di capire questo presente maledetto che è anche il suo presente e senza gettare un lungo sguardo dentro di sé invece di cercare punti di appoggio fuori di sé. Ecco allora questo suo calarsi nelle voragini che gli altri saltano o ingorano e cominciare a parlare delle sconfitte e dei deliri del desiderio umano di liberazione.

Vito Apuleo, 1984

L'evolversi dei fatti all'interno della coscienza critica di Ennio Calabria matura sempre più in chiave di conflittualità esistenziale. Combattuto tra sentimento e ragione, l'artista affronta caparbiamente la realtà incombente che tutt'attor-

no circonda il suo vivere quotidiano e la trasferisce nella metafora, nell'ansiosa ricerca di un punto di osservazione che gli consenta di essere contemporaneamente osservatore e protagonista. Calabria non si colloca nell'angolo del proscenio per osservare da una posizione obliqua i fatti della vita ma si pone ben al centro del palcoscenico per tentare di analizzare cause ed effetti nel loro evolversi. Da qui anche le sue contraddizioni; il suo procedere su due binari (il sentimento e il pragmatismo ideologico); la contemporanea presenza dell'invenzione e della rappresentazione.

È una siffatta condizione che spinge l'artista a rompere quell'intonazione cupa di origine che caratterizzava la sua pittura. I rossi si fanno squillanti (*Piazza Risorgimento*) o pieni di sensuali abbandoni (*La dormiente accanto*); i verdi mitigano la malinconica nostalgia (*Ricordo di Venezia*); il movimento sembra farsi vorticoso e spavaldamente sopra le righe (*Espropriazione di un quadro di genere*).

La metafora, insomma, sembra appropriarsi dei dati esistenziale. Solo che essendo la metafora analogica, si porta dietro la presenza di tutte le cose che rappresenta.

Antonello Trombadori, 1984

Una mostra appassionante quella di Ennio Calabria alla Gradiva di Roma. Grandi tele dipinte col "pennello" e col "colore". Calabria non è un figurativo di ritorno, né un astrattista pentito. Non regredisce all'immagine dipinta come la belbuzie di certi "transavanguardisti" o la erudizione di certi "anacronisti".

E, infatti, quel "pennello" e quel "colore" non hanno alcunché di canonico; sono usati, anzi, come se di essi si possa anche fare a meno. Si sono cioè arricchiti, nel ductus delle mani (sottolineo: delle mani) di Calabria, di tutti i contributi che alcuni veri artisti, pur imprigionati nelle diverse formule della "morte dell'arte", hanno continuato frammentariamente a fornire lottando come inconsapevoli Loacoonti. E, tuttavia, Calabria si guarda bene dall'imitare a pennellate

il "dripping" di Pollock o gli "assemblaggi" di Paolini: egli dipinge i suoi quadri avendone riconosciuto la novità conoscitiva.

È per questo che, con procedimento apparentemente opposto a quello della pacata immobilità di Piero Guccione, Calabria giunge a risultati analoghi sulla via del voluto e consapevole proseguimento senza rotture della Storia dell'Arte. Due anni fa io segnalai l'impulso che aveva indotto Ennio Calabria a eseguire una serie di pastelli come frutto dei suoi sguardi invadenti (o distratti) al di là dei muri e delle siepi della *Pensione accanto*.

Quel processo di attenzione si è fatto più necessario e puntuale. Esso mira a squarciare altri veli. Sono quelli che ancor prima che dalla conoscenza ci dividono (e ci proteggono) dall'impatto con la realtà. Anche se si chiamano *Ricordo di Venezia* o il *traghetto di Palermo*, le grandi tele di Calabria sono un *Ritratto di Roma degli Anni Ottanta* come *Ritratto di se medesimo*. Tale fu quello dei Bamboccianti nel Seicento. Tale quello di Scipione più di mezzo secolo fa.

Nei dipinti di Calabria vi è il "sentimento del tempo" di una Roma vieppiù soffocata dal suo "espandersi a macchia d'olio" e dal suo "conservarsi", dal suo "centro" e dalla sua "periferia" invertiti di destino e di peso umano ma non di funzione. E le forme sono quelle d'una danza panica fra Picasso e Strawinsky, fra Pettrassi e Guttuso.

Enzo Bilardello, 1984

Ennio Calabria è un preraffaellita al quale si sono scompaginate le certezze. La sua *Ofelia*, dopo essere andata a fondo, non solo è risalita con le membra scomposte in un ultimo spasimo di lotta, ma anche le sue vesti appaiono come se fossero state accartocciate e ridistese sotto un riflettore che ne evidenzia le luci sulfuree.

Il fatto è che in Calabria operano il barocco del Bernini con il suo senso dell'eccesso e il verismo del Caravaggio, autentico fino alla spudoratezza. Non c'è quindi più posto per immagini confortanti, nelle quali tutto è in ordine, con le luci

e i sentimenti con l'accento giusto. Non si pensi tuttavia che Calabria si stia confrontando con i maestri del passato. Egli è troppo attento alla situazione contemporanea per colloquiare col passato. L'arte del passato gli dà solo alcune certezze stilistiche, un certo senso della monumentalità e anche della sfida, che gli consentono una struttura più lancinante, più drammatica nell'affrontare la propria immagine.

Duccio Trombadori, 1984

Calabria non riscopre, come molti oggi, il mezzo della pittura: egli lo "rivaluta", come riferimento essenziale del proprio lavoro, come codice di autonomia e di lettura del presente. È un passaggio notevole, per chi, come lui, ha per decenni insistito sulla dimensione "politica" dell'espressione, piegando la realtà nella cornice dell'ideologia. In un certo senso, anche per Calabria è finita la parentesi "avanguardista", volendo intendere per quest'ultima il decentramento dell'arte come valore, la convinzione di un sostanziale privilegio dell'ideologia, o del progetto, rispetto all'opera, al testo. Così nasce questo singolare "ritorno", che ha un suo significato nel fatto che l'artista estende il complesso "tematico" ai piani della memoria, giocando con la pittura per citazioni plurime e linee interne di "energia", che individuano tutta la sua fisionomia di pittore estroso, non concentrato sugli spazi minimi, aperto alle dimensioni larghe, dove l'immagine ottiene il suo migliore effetto di dispiegamento.

Calabria ha una mano facile e nervosa, che è un pregio, ma anche il maggiore ostacolo, credo, a condensare in progetto formale quei nuovi pensieri dai quali è stato giustamente avvinto. Su questo distacco di Calabria da una precedente sindrome "totalitaria" – la pittura come ancella della politica – e sulla sua più equilibrata maturazione attuale si svolge un interessante dialogo pubblicato sul catalogo della mostra tra l'artista, Antonio Russo e lo psicoanalista Eugenio Gaddini. Dice a un certo punto Gaddini: "Il funzionario di partito può essere perfetto, ma può non





esistere come persona. Invece il problema dell'artista è che lo scheletro se lo deve fare dentro, deve reggersi da sé. E però nel fare questo si incontra con tutte le angosce primarie... La prima consapevolezza di sé separato e isolato nello spazio è tremenda". Appunto questo accade a Calabria, che giunge oggi di fronte alla sua pittura, misurandosi come in uno specchio, in modo coraggioso e sincero.

Franco Simongini, 1984

Calabria sembra affrontare una svolta, sia nella sua storia personale, psicologica, sia in quella della sua pittura, che da espressionista, sociale, cupa, d'una figurazione scomposta ora si fa più chiara, direi amorosa verso la realtà. [...] Una pittura, insomma, che dal notturno esce alla luce diurna, come se lo stesso artista avesse identificato in pieno la sua vita con la sua arte, le sue nevrosi, la sua ansia esistenziale sociale e politica con lo sviluppo della sua pittura. Ci sembra di capire dalle sue parole che ora questa crisi è in fase di lenta risoluzione, l'angoscia si placa e un poco anche la conflittualità interna, tra un voler essere se stesso e voler nello stesso tempo aderire alle vicende sociali e politiche di una comunità più vasta...

In questa mostra è esposto anche un grande quadro verticale dal titolo *Traghetto per Palermo*, una sorta di veduta panoramica vista come con l'obbiettivo fotografico a «occhio di pesce» che allarga smisuratamente il campo schiacciando le immagini ai bordi dell'ovale, un cumulo di auto viste dall'alto, nel centro qualche figura emblematica, sculture ferme, incastrate tra le vetture. I colori sono tenui, quasi pastello, e Calabria sembra rimeditare pittoricamente, per farli intimamente suoi, i linguaggi di tutte le avanguardie del novecento, da quella suprematista russa a quella futurista italiana, alla metafisica dechirichiana.

Renato Civello, 1984

Ho sempre stimato Calabria, nell'incontro sicuro dell'uomo con l'uomo, anche quando aveva

l'impulsività spesso disarmata della prima giovinezza; oggi ancora, nella sua fresca e prepotente maturità, lo reputo uno dei pochissimi artisti capaci di operare senza paraocchi e senza il bisogno di indulgere ad ambigue polivalenze. Pittura pensata la sua, indubbiamente: pittura che porta dentro di sé un flusso speculativo da antiche e recenti matrici intellettuali corrette nell'imperio della coscienza soggettiva, ma pittura che si definisce anche a dispetto delle teoresi dichiarate e per la sua pienezza di avvertimenti, nella libertà non mediata dell'emozione.

La sensazione acuta della crisi contemporanea, ma ancor più di un disagio che investe da vicino le ragioni esistenziali dell'atto creativo, è evidente nella figurazione di Ennio Calabria; in quelle che in fondo restano immagini-simbolo, metafora drammatica di una condizione e di un'aspirazione a uscire dal labirinto. Il dualismo pensiero-adequamento, la ricerca di una improbabile sintonia delle spoglie – una veste, un volto, un dettaglio ambientale – con l'interrogativo millenario dell'essere, la glorificazione, comunque, di una presenza emblematica che, di là delle fratture e delle ellissi, vorrebbe ristabilire l'accordo integrale, sono elementi portanti di una pittura che – risolvendosi per i suoi stessi tramite interni in una epifania che turba e commuove – sconfessa il conflitto crociano (e del crocianesimo) di struttura e poesia...

Vinicio Saviantoni, 1984

Calabria appare ancora dimidiato, anche storicamente, tra una cultura d'impegno sociale, illuminata e quindi, nella pittura, possibilmente chiarificante e razionale nella fazione, e una ribellione agli schemi ed agli apriorismi come alle sue finalizzazioni. Dapprima ci fu come una presa di posizione a carattere politico, estremamente libertaria di fronte ad una (presunta) anchilosità del partito; poi dopo un sofferto ma cosciente *rappel à l'ordre*, ancora questo ennesimo tentativo d'evasione, non per reazionare ma per raccogliere tutta la gamma dei momenti interiormente vissuti onde cogliere ancora una vol-

ta, in modo più universalmente fruibile, la negatività e il positivo, la dialettica cioè sia della sua interiore vicenda sia di quella della società in questo nostro tempo contraddittorio [...].

Oggi la disperazione può anche non apparire gridata e guidata ad un fine; può esser diventata dispersione di una miriade di gesti e articolazioni, cioè espressa analogicamente nelle masse-calore, a volte spente o assorbite dal contesto esistenziale. Ma rivedo la zampata feroce e dilaniante del Calabria nelle accensioni multiple dei rossi eclatanti sulla controversia dei colori, e la rivedo nelle verbali insidie delle figure taglienti, penetrate nel e dal gioco delle luci; riascolto l'antico grido di rivolta nella violenza degli oggetti consumistici, ancora spietati e onnipresenti.

Mario De Micheli, 1985

Quando, uno dopo l'altro, guardo i suoi quadri, dai primi agli ultimi, l'impressione che mi assale è quella di essere davanti a un artista alle soglie di un panico che minaccia d'invaderlo e da cui si difende a furia di reperti oggettivi, di ragioni sociali o sociologiche, di spunti e accadimenti di cronaca, di vertigini d'amore; la sua è una sorta di difesa ad oltranza, in qualche momento esasperata, contro lo sgomento di un vuoto incombente. La natura di un tale panico non è diversa da quella del panico che si era inesorabilmente impadronito di Pollock, gettandolo allo sbaraglio, provocando in lui quella sfrenata agitazione senza sponde da cui cercò salvezza solo in una gestualità automatica. Calabria, al contrario, rifiuta l'abbandono a un puro vitalismo organico, alla pura irrazionalità delle pulsioni, e avvertendone il rischio, vi oppone i propri rapporti con le cose, con gli uomini, con l'ambiente, con la storia in atto; per dare forza e peso a simile rifiuto chiama quindi a raccolta ogni sua risorsa di fantasia, ogni motivo della sua esperienza nella socialità, ogni potenza del suo temperamento. L'esigenza di respingere l'invasione del panico è così forte e pressante ch'egli ricorre a quanto gli può servire, non curandosi neppure

delle contraddizioni in cui s'imbatte, delle scorciatoie e delle tortuosità formali che deve scegliere.

È proprio da questa estrema necessità che nasce la sua avidità, la sua divorante esigenza di colmare il pericolo del vuoto con il più fitto assemblamento oggettivo delle immagini. Ma tutto ciò non serve ancora a dare pace e distensione al suo discorso, poiché la presenza del rischio, della minaccia, rimane continua a serpeggiare fra oggetti, personaggi, situazioni, creando nella scena figurativa sovversioni, inquietudini e contrasti [...].

Sono venticinque anni di lavoro sui propri temi e sui motivi dei propri rapporti col mondo, che egli ha ricapitolato in questa mostra antologica [Rotonda della Besana, Milano].

Forse nessun altro artista della sua generazione ha esplorato come lui tanti volti diversi della nostra condizione contemporanea e, al tempo stesso, nessuno come lui ha mostrato una così ferma e risoluta volontà di trovare una risposta ai nostri problemi, ma, e questo è ciò che più conta, dove non è ancora possibile trovare la risposta, nessuno come lui è stato capace di formulare l'interrogativo giusto a cui prima o poi bisognerà pure imparare a rispondere.

Giovanni Carandente, 1985

Sensualità e protesta sociale sono state categorie primarie nell'evolversi della pittura di Ennio Calabria: fondendosi, hanno finito per generare un tipo di allucinazione visiva, nella quale moto e colore, frammento e levitazione, il taglio inusitato di una prospettiva e il fremere di un corpo alimentato dalla passione come un incendio dal vento, compongono immagini che non hanno riscontro nella dinamica della pittura figurativa degli ultimi anni, ma singolarmente anticipano quel tema del fluttuare solitario di figure in uno spazio intensamente cromatico che è oggi usuale nel lessico di pittori più giovani, per esempio Chia e Cucchi. Potrà sembrare, questo confronto, avventato, troppo alla moda e, in definitiva, tanto fortuito quanto superficiale, essendo l'e-





strazione degli artisti citati così diversa e così distanziata: e così il fine, i mezzi, la dislocazione delle aree culturali. Eppure esso sottintende il medesimo *humus*. La sensibilità muta d'epoca in epoca, nell'arte d'oggi di decennio in decennio, sempre in rapporto con l'evoluzione della vita culturale e sociale, che è come dire: ogni momento storico trova artisti capaci di interpretare la "qualità". La pittura di Ennio Calabria, specie quella che egli ha ripreso dopo la fase impegnata dell'attività politico-culturale al consiglio direttivo della Biennale di Venezia, risponde a questi requisiti di singolarità intrinseca, soprattutto risponde a un'esigenza manifesta di costituirsi autentica e diversa, sincera e nuova, risultato di una idea intellettuale e di una convinta certezza, la certezza di esprimere esattamente quel che voleva, sia come stato d'animo, sia come immagine. Ne consegue una pittura di particolare intensità, fragorosa ma anche ricca di sottili veleni interiori, drammatica e veloce, spesso crudele, mai decorativamente esausta.

Antonello Trombadori, 1985

Nel trascorso ventennio, epicentro dell'operosità di Calabria, non tutti sono stati particolarmente attenti a vicende umane e creative sfuggenti, come la sua, al casellario centrale della moda.

Una considerazione di tipo più generale impone perciò questa mostra [antologia alla Rotonda della Besana, Milano] sul valore che ebbe negli anni sessanta l'iniziativa di quegli artisti e di quei critici che, provenienti in parte dalle battaglie per il realismo e per l'impegno politico-sociale nell'arte, dettero un'alt ai dottrinarismi, riportando in primo piano un tema che fin dai tempi di "Corrente" e poi del "Fronte nuovo delle arti" era stato di primaria importanza: il tema dell'angoscia e della rivolta esistenziali. Mi riferisco al gruppo de "Il pro e il contro". Calabria ne fu il più giovane aderente.

Da una lettera di Federico Fellini [Catalogo, Antologia critica] estraggo: "Sono pienamente d'accordo con te che il nemico da combattere

sta nella cultura di massa derivante dall'economia del massimo profitto, ma allora io andrei un po' più in là...". [...] "Un po' più in là", verso lo scorcio del decennio, c'è *Prova d'orchestra*, quel capolavoro felliniano che mette a nudo come il massimo della contestazione si traduce nel massimo di oppressione, se va perduto il legame organico con la "comune natura umana".

La pittura di Calabria non s'è mai distaccata da quell'ancoraggio a volte sfuggente e, proprio fra il 1978 e il 1979, prende in essa maggior corpo una sorta di cerniera fra "invettiva" e, via via, più ricco scioglimento e rilancio del dramma.

Alberico Sala, 1985

La mostra [antologica alla Rotonda della Besana, Milano] va al di là della storia personale del pittore e consente un ripensamento sul corso della nostra pittura dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi. Ennio Calabria è fra gli artisti che hanno vissuto e sofferto più intimamente la dialettica, la conflittualità della situazione ideologica e concreta di quelle stagioni politiche e sociali [...].

Le opere qui raccolte, scelte del lavoro di 25 anni, inquieti e fervorosi, testimoniano come Calabria, in prima persona, con tutte le risorse della sua ricca natura, abbia partecipato a quel processo cercando di risolvere le contraddizioni, fino alla convinzione delle garanzie e dei nutrienti che ne derivano, per la crescita dell'arte e della stessa vita.

Si rintraccia una chiave di lettura che non è di conflittualità fra impegno e sentimento, fra folla e individuo, fra clamore e solitudine, non la città come luogo della solitudine, ma di costanza della ragione e delle ragioni della pittura, strumento di conoscenza, liberazione di quelle energie liriche ch'erano rimaste impigliate nelle composizioni tese a storicizzare.

Guido Giuffré, 1985

La mostra milanese [antologica alla Rotonda della Besana, Milano], presentando per la prima volta ampiamente tutto il suo percorso, consen-

te intanto di scoprire un eccellente pittore, e quindi di chiarire codesta questione dell'impegno.

Mario De Micheli, curatore della rassegna, rivela nel suo scritto [...] l'impressione "di essere davanti a un artista alle soglie di un panico che minaccia di invaderlo e da cui egli si difende a furia di reperti oggettivi, di ragioni sociali o sociologiche...". Questo sposta l'accento dall'esterno all'interno, dalla ragione e dal giudizio alla passione e all'incubo, e ci trova d'accordo [...]. Questa, e non quella dell'impegno, ci pare la chiave della personalità di Calabria. L'aspettata tensione razionante è per lui, a nostro parere, insieme una maledizione e una benedizione; essa frena e cerca di controllare l'urto che l'artista, nelle sue fibre più intime, riceve da una realtà istintivamente colta nelle contraddizioni e lacerazioni, a livello esistenziale assai prima che sociologico; e d'altra parte irretisce il pittore nelle complicazioni, nelle cripticità o nei didascalismi formali.

Quando la forma si chiarisce senza semplicismi, ed apre la strada all'intensa drammaticità della visione, allora, ed avviene sovente, Calabria è pittore di grande rilievo.

Giorgio Seveso, 1985

C'è in Calabria in tutta la sua appassionata storia d'artista e di uomo sempre dentro, sempre coinvolto nelle cose in maniera decisiva e totale, qualcosa che rende questa sua grande mostra [antologica alla Rotonda della Besana, Milano] riassuntiva quasi lo specchio, la testimonianza complessa delle contraddizioni, delle gioie e delle amarezze, delle speranze e delle disperazioni che ci hanno accompagnato in questi ultimi vent'anni, dal 60 in poi [...] Ci si sente di fronte ad uno "spaccato" della nostra vita, a qualcosa che ci appartiene: e che tanto più ci appartiene (e ci coinvolge e ci implica) quanto più esso non è giuocato sulla cronaca, sul diario delle cose, sulla nomenclatura, dei fatti e delle immagini che hanno costellato la storia di ieri, bensì è tutto emozione e traccia, registrazione palpi-

tante di sentimenti, incalzante partecipazione interiore capace, sempre, di farsi immagine forte e robusta, perentoria [...].

Questa vasta rassegna ci insegna come un artista che sappia essere davvero nel suo tempo (e Calabria l'ha saputo e lo sa fare con gli occhi del cuore e della mente ben spalancati sulla realtà) è capace di più di un registro poetico ed è capace di cogliere, all'interno di una sua coerenza morale, tutto lo spazio dell'uomo, le sue dimensioni complessive al di là d'ogni possibile alineazione, d'ogni estetismo, d'ogni convenienza.

Vito Apuleo, 1985

Pittore di storia e di fatti che al sociale sempre si richiamano, Calabria in tutti questi anni non ha fatto altro che inseguire una cultura dell'impegno, con l'occhio volto però ad una evoluzione del linguaggio che coglie i valori attributivi della visione, e anche nei momenti in cui la contestazione globale è sembrata accentrarsi solo sul significato sociale e politico della proposta, la componente di realtà tesa all'umanizzazione del soggetto ha conservato la sua capacità di presa [...]. Ne consegue quella che potrei definire la lucidità di Calabria, quella consapevolezza istintiva di sentirsi quasi sempre in uno stato di repressione e, quindi, la necessità di aprirsi tumultuosamente alla luce e alla vita, sommando l'antico dinamismo boccioniano al rantolo barocco.

Sarà a metafora, allora, la sua arma, con tutte le cose che essa rappresenta. Il che trova conferma nelle opere che testimoniano la sua produzione più recente, dove alle regioni del sentimento, della sensualità emotiva, si aggiungono quelle della memoria storica, in una fortunata possibilità combinatoria che identifica l'artista nel protagonista e, contemporaneamente, nello spettatore dell'azione scenica. Prende corpo così la stagione dei bagliori notturni del tema della "fanciulla dei desideri": la stagione dei simboli accatastati alla base del suo "restauro", mentre in alto l'angelo barocco addensa di ombre ma anche di azione lo spazio dimensionale, in un

continuo interrogarsi sul senso della vita e del quotidiano, che è poi un modo di disporsi al sogno e al progettuale.

Franco Grasso, 1985

Esuberante, aggressiva, provocatoria, la pittura di Ennio Calabria affascina o confonde, suscita talora giudizi contrastanti [...].

Con la spregiudicatezza di un pittore manierista, il pittore utilizza ai suoi fini la scomposizione cubista e il dinamismo futurista, la carica espressionista e il disfacimento di Bacon: sorpassa il volo dell'immaginazione barocca e la concitazione dei gestuali; affida a un colore d'invenzione, violento o tenero, smagliante o incupito, la funzione di esprimere stati d'animo personali o collettivi, furori di rivolta, pulsione dell'eros. Si frantuma il reale visibile, se ne proiettano in spazi irreali i brani amplificati o moltiplicati; si deforma, s'ingigantisce l'immagine dell'uomo, si ribalta in prospettive improbabili, emergenze con ossessiva presenza dalle onde del mare cromatico.

Dominato dall'energia dell'artista, questo magma in fermento si rifonde nell'unità di uno stile aperto, nell'inesauribile ricchezza del linguaggio, a pluralità di risonanze, ad ambiguità che l'autore non scioglie perché non sono sciolti, nella situazione che viviamo, i grovigli in cui siamo intricati. E a chi, perplesso, si chiede ancora se egli sia un visionario o un realista, pittore del sociale o di incubi e sogni, assertore o apostata della ragione, risponde che intende essere "l'interprete soggettivo di fatti oggettivi".

Fortunato Bellonzi, 1985

Personalità emergente di un'arte coinvolta nelle nostre inquietudini, realistica nel profondo, ossia nell'indagine delle cause e degli effetti di un collettivo, culturale e sociale, più o meno individualmente consapevole e sofferto [...].

Il futurismo di Boccioni (e in sottordine il macchinismo e il cinetismo di Balla), le deformazioni di Bacon, e anche il gigantismo di Siqueiros, sono fonti del linguaggio di Calabria che conta-

no più degli aspri sentori di attrazione e di repulsa, nel repentaglio con la realtà di Guttuso, nondimeno ricordato di quando in quando... sono cultura visiva che viene, con gli anni, perdendo la riconoscibilità nella elaborazione dell'immaginativa e nell'arricchimento delle strutture disegnative e cromatiche [...]. Le ormai notissime composizioni congeste [...] sono denuncia di una civiltà agghiacciante di consumi e di detriti che nel dogma del progresso reifica tutto, perfino i pensieri, ma sono anzitutto pittura sanguigna, dissonante, scomposta, deformata, tra guizzi di luce instabili, quasi occhiate che improvvisi si accendono qua e là, fuggitive ma capaci di fissare l'attimo della cronaca nel documento spietato e sorprendente del fotogramma [...]. Violento naturalmente il colore acido e consapevolmente "antigratzioso" (ma bellissimi, densi, articolati dei blu di prussia, i neri). Saettante la linea pur nei grovigli dei fili elettrici di un riflettore.

Una pittura, come credo, aristocratica: voglio dire tutt'altro che accessibile alle masse: sicuramente agli antipodi del collettivismo e dello sperimentalismo sterile. Oggi che si fanno più frequenti i temi della strada, dell'amore, della bellezza femminile, della monumentalità barocca e delle tombe liberty nei cimiteri (l'amore e la morte che esigono la medesima disperata eloquenza di fiori e di gridi) la pittura di Calabria è cresciuta in chiarezza e splendore.

Liana Bortolon, 1985

Ennio Calabria [...] è stato un punto di riferimento per le nuove ricerche figurative e realiste in Italia negli anni in cui l'informale dominava il mercato. La sua matrice è espressionista e si riferisce all'avanguardia italiana del primonovecento ed in particolare al futurismo di Balla, ma il linguaggio è realista, con una ricchezza di motivi che passano da una cadenza all'altra, dal dramma all'elegia, dalla satira all'epica [...].

Una serenità diversa si fa strada nelle opere più recenti dove l'immagine fluttua entro dissolvenze barocche lievitanti nello spazio.

Sandra Giannattasio, 1985

A ben vedere, tuttavia, la pittura sulle tele di Ennio Calabria, la sua pittura di idea, il segno di questa sua pittura così passionale ed emotiva sotto il segno dell'agnizione etica, sociopolitica e di "gruppo" nel senso ampio della parola, è figurativamente operante – al di là certo del riferimento futurista alla dinamica del vuoto – proprio come fuga o dispersione (fino al traguardo del disgregante caos) dal sogno, come impazzito percorso labirintico di spregio e di rimbalzante sofferenza del reale [...]. Contraddizioni e rivoluzione, timidezze e spasimi, violenza ideologica e macerazione interiore, gioco crudele e accettazione perversa, malinconia e denuncia sono in tal modo l'abito della pittura di Ennio Calabria.

Renato Civello, 1985

Devo dare atto ad Ennio Calabria che il suo raro privilegio, la latitudine che lo differenzia da mille altri e gli assegna un ruolo sicuro di protagonista, è proprio nel supporto stilistico, come dire raggiungimento di poesia, dato ai conflitti insanabili della sua spiritualità. Senza dimenticare quel che egli debba agli esiti di mestiere, credo che egli sia il più "eracliteo" degli artisti contemporanei: le alterazioni simultanee del futurismo, ed in particolare di Boccioni, sono diventate in lui dialettica ardente di un divenire legato alla propria impietosa consistenza. La realtà che incombe e che poi sfugge, nell'ordine gnoseologico assoluto, nello stesso istante del suo certificarsi, al dicotomia fra l'etica della proposta e l'estetica del linguaggio, l'opporci a volte feroce della materia effettuale al registro totale dell'intelletto e del sentimento sono i segni del suo travagliato umanesimo [...].

Un pittore che pensa non è necessariamente un pittore corrivo alle alchimie mentali: un pensiero scaldato dal di dentro non contrasta per nulla con l'ambizione del respiro creativo [...]. E non sarebbe dunque meglio parlare, forse, di una civiltà dell'ispirazione?

Le complesse impaginature, le ellissi e le reintre-

grazioni, l'atteggiarsi inedito di tutti i rapporti massivi, la fioritura di timbri divampanti o il loro digradare nel viola cinerino, retti da una intelligenza ordinatrice sono il corpo esterno di questa civiltà. Ma dichiarano, infine, che i conti tornano con immediata intuizione, per la forza di una veste che riflette la violenza placata dall'arte, senza più bisogno di ricostruire analiticamente il laborioso itinerario della coscienza.

Domenico Guzzi, 1986

Il finire degli anni Settanta crediamo debba considerarsi momento decisivo nell'attività di Calabria. Egli allenta la briglia ideologica, alla fine opprimente, e più sembra concedersi il lusso della creazione come sola riflessione interiore. Non dobbiamo con ciò creder, tuttavia, che la sua primitiva chiave interpretativa della realtà si disperda totalmente. Infatti siamo convinti che quella spinta all'introspezione concepita in massimo rigore, sarà possibile ugualmente rintracciare – pur se suscettibile di maggiormente sottili sfumature – nel rapporto dialettico ch'egli verrà sensuosamente ad intrattenere col suo esterno. In tal modo, se sarà possibile individuare una più forte spinta al sentimento in un'opera, ad esempio, come *La coppia*, non possiamo, però, ignorare il fatto che Calabria non la vedrà in esclusivo isolamento, ma facente comunque parte di un tutto organico che la contiene: la città. La quale determina i movimenti e le azioni, arrivando quasi a snaturarne la stessa essenza. Si potrebbe, dunque, affermare che tale apertura al privato – certo imprevedibile sino a non molto tempo addietro – non sia che un ulteriore pretesto al fine di condurre lo sviluppo dell'analisi, unicamente spostando l'asse introspettivo.

Comunicandoci, ad esempio, certa impossibilità colloquiale. Il senso critico, dunque, ugualmente si darà presente, per traslato, pur se in apparenza sviato da altre significanti presenze.

Il mutamento tematico, in sostanza, non avrà che smussato gli angoli: addolcito, se così può dirsi, ogni tensione, ferma restando la sua solida



posizione culturale ed ideologica. La città che in qualche misura rende impossibile l'esperienza quotidiana, che serra tra i miti del suo esistere la non più primaria esistenza dell'individuo. E non è, ciò, in altra prospettiva, l'assunto di sempre della sua pittura? Ecco che *La coppia* cercherà di trovare – non quindi di occupare, essa cammina – un proprio spazio in quel tutto gremito di lamiere lucenti e scie luminose. S'addenterà forestiera nel proprio mondo, apparendo isolata e fungendo, funzionalmente, da cesura e spartiacque in quel contesto.

Allo stesso modo in cui la luminescenza della sera (le marinettriane "lune elettriche") non farà che alimentare la dimensione del disagio, in quel rincorrersi onomatopeico della sua scia che investe l'atmosfera.

[...] Ciò chiaramente riconduce il discorso sui termini d'una ideale denuncia della perdita della centralità dell'individuo nel suo cosmo. Dunque in tale situazione ricollegandosi, il pittore, al proprio passato. Ammantato, è vero, d'una diversa esteriorità, più misteriosa e metaforica, ma non per questo meno pressante e allucinata.

[...] Ci sembra, perciò, di poter concludere affermando che è, egli, temperamento di artista fortemente immerso in una necessità (esistenziale, quasi) di problematico e interlocutorio conflitto con l'oggetto della sua osservazione.

Giovanni Carandente, 1987

Scrivevo nel catalogo milanese di due anni or sono che "sensualità e protesta sociale sono state categorie primarie nell'evolversi della pittura dell'artista. Fondendosi, hanno finito per generare un tipo di allucinazione visiva, nella quale moto e colore, frammento e levitazione, il taglio inusitato di una prospettiva e il fremere di un corpo alimentato dalla passione come un incendio dal vento, compongono immagini che non hanno riscontri nella dinamica della pittura figurativa degli ultimi anni ma singolarmente anticipano quel tema del fluttuare solitario di figu-

re in uno spazio intensamente cromatico che è oggi usuale nel lessico di pittori più giovani, per esempio Chia e Cucchi".

Ma il pittore sembra contraddirmi allorché afferma che, a suo avviso, "malgrado le dichiarazioni [...] la transavanguardia sia un'operazione ancora ideologica. Infatti, l'uso di più linguaggi – organizzato o casuale – è in quel caso finalizzato a dimostrare comunque una tesi: quella del non valore". E, in effetti, la grande impaginazione urbana della sua grande tela recente è ben altro dall'esibizione di non-valori, né ha alcunché del senso compendiario che caratterizza lo stile dei poco più giovani esponenti della transpittura. La questione, di conseguenza, è tutta nel bagaglio che ciascun artista si porta dietro e nel tipo di esistenzialismo che si è scelto.

Dario Micacchi, 1987

[...] si vedano le più recenti pitture con figure femminili – il motivo scatenante è la sensualità; ma a mano a mano che lo sguardo del pittore fa sua la figura, questa rimuove in lui sensi e sentimenti profondi e non sondati; sicché quel che era semplice si fa complesso e enigmatico e a volte inconoscibile al di là delle pelle.

E proprio la donna costituisce uno dei temi prediletti dal pittore ma, alla resa dei conti della pittura, anche una delle figure più enigmatiche. La donna mette una grande inquietudine nell'immaginazione del pittore che la vede danzante oppure distesa a formare i dossi di una collina oppure misteriosa apparizione e creatura della notte presso le acque limacciose d'un canale veneziano. La figura femminile è tra le più deformate dallo sguardo del pittore: segno che lo sguardo fatica maggiormente a dominarla. Il risultato pittorico è come la luce di un'onda o di un fiore-frutto tra il fogliame nella notte più notte che ci sia. Sensazione bellissima per chi guarda e riesce a vedere davvero queste figure femminili del desiderio che sono di una sensualità e di una tenerezza infinite. Tanto è duro, crudele, violento nel suo sguardo sul mondo o sul pro-

prio io, il pittore; tanto è tenero e fragile quando dipinge una figura femminile [...]

André Verdet, 1988

[...] l'opera di Ennio Calabria – singolarmente contemporanea, pur essendosi immersa profondamente nel materiale delle realizzazioni e delle esperienze pittoriche precedenti, rivissute e condotte a buon fine dall'artista – quest'opera riesce, nella maggior parte delle sue manifestazioni, a distanziarsi, paradossalmente dagli eventi, ad allontanarsi dal tempo, illustrandolo pur tuttavia, con tanta superbia [...].

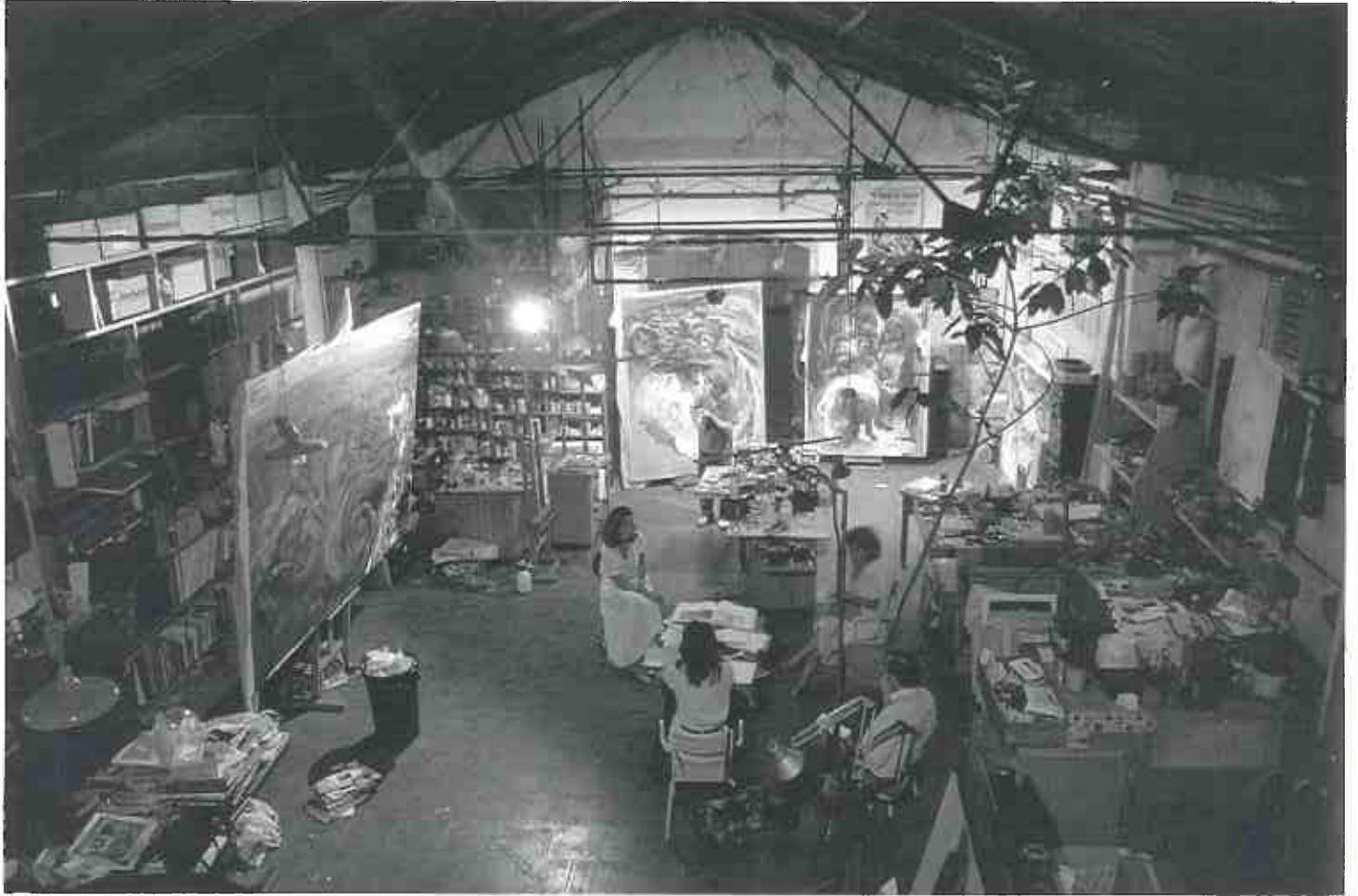
Nell'arte del pittore romano passa, a tratti, e noi lo sentiamo bene, un alito d'epopea che s'oppona al convenzionale, al declamatorio. Artista generoso nei suoi mezzi d'espressione, sontuoso nelle sue forme e nelle sue cromie, tenero e violento, rilevatore dei segreti dell'anima: così vedo ergersi, dai suoi quadri, Ennio Calabria, questo *signore* della pittura italiana...

Alberto Beuttenmüller, 1989

[...] Se in Van Gogh il colore è stato l'elemento per la trasformazione del reale, ed in Cézanne ha avuto la forza per la costruzione degli spazi, in Calabria è un elemento erotico nella composizione delle sue tele. Diciamo erotico nel senso più ampio della parola, di Eros, dio della vita. Forse l'opera di Calabria si alimenta proprio della lotta fra Eros e Thanatos [...].

Proprio come i vecchi espressionisti, Calabria vuole un'arte trascendentale, infatti non si adegua all'apparenza comune, banale e convenzionale del mondo terreno. Così fa anche lui parte dei rivoluzionari, come Van Gogh, Munch, Kokoschka. Ma poiché lui è latino, fa dell'erotismo un mezzo attraverso il quale vediamo i suoi personaggi arrabattarsi ora in modo ironico, ora in modo drammatico [...].

Apparati



Nota biografica

Ennio Calabria è nato a Tripoli il 7 marzo 1937.

Vive e lavora a Roma. È del 1958 la sua prima personale alla Galleria La Feluca di Roma. Ennio Calabria fu allora individuato dalla critica d'arte fra i pittori più significativi della generazione emersa tra il 1950 e il 1960, esponente impegnato di una pittura rivolta al sociale.

Nel 1963 insieme ai pittori Attardi, Farulli, Gianquinto, Guccione e Vespi gnani, e ai critici del Guercio, Micacchi e Morosini, fonda il gruppo "Il pro e il contro" che diventa un forte punto di riferimento per le nuove ricerche figurative e realiste in Italia nel periodo dell'egemonia del mercato informale.

Sue opere sono presenti al Metropolitan di New York; al Museo di San Paolo del Brasile; al Museo Puškin di Mosca; al Museo Wroclaw di Cracovia; al Museo di Arte moderna di Eliat (Israele); al Museo d'Arte contemporanea di Sofia; alla Galleria Gucci di New York; alla Colombe d'Or di St. Paul-de-Vence (Francia).

Ennio Calabria ha inoltre illustrato diversi volumi di poesia, racconti, nonché copertine per libri.

Ha prodotto circa 70 manifesti: per l'*Orlando Furioso* di Luca Ronconi; per l'ARCI, la Lega delle Cooperative, l'UISP, la CGIL, il PCI, il movimento delle donne, i portuali ecc. La raccolta dei manifesti è stata esposta - accompagnata da dibattiti - in varie città: Livorno, La Spezia, Forlì, Civitavecchia, Roma e, all'estero, Helsinki, Budapest, Bucarest, Sofia, Kerni (Lapponia).

Nel 1981 è uscito un volume antologico di grafica 1953-1981, Editrice La Linea. Ennio Calabria è stato inoltre protagonista dei seguenti filmati: *Lotta contro i mostri* (documentario), 1964, regia di Gigi di Gianni; *Calabria: due anni di pittura*, 1972-1973, regia di Mario Carbone; *Visti da vicino: Ennio Calabria*, 1979, a cura di Renzo Bertoni, regia di Franco Marotta; *Special 1975*, regia di Sergio Pastore; *Artisti d'oggi*, programma di Franco Simongini; *Un pittore la sua città*, 1986, regia di Roberto Locci; *La città dentro*, 1987, realizzato da Aldo Cimaglia e Alessandra Pedonesi.



Esposizioni personali



1958

Galleria La Feluca, Roma.

1960

Teatro Comunale di Modena.

1960-1962

Galleria l'Obelisco, Roma.

1961

Galleria Le Ore, Milano.

1962

Galleria Le Chiostrine, Firenze; Galleria La Sfera, Modena.

1963-1965

Galleria Il Fante di Spade, Roma.

1965

Galleria La Mutina, Roma; Galleria Sebastiani, Milano; Galleria La Seggiola, Salerno; Galleria Portici, Cremona.

1965-1967

Galleria Sagittario, Bari.

1966

Galleria Fante di Picche, Livorno; Galleria Gissi, Torino; Galleria Fant 'Cagni, Brescia.

1967

Galleria Vaglio, Firenze; Galleria Ponte, San Giovanni Valdarno; Galleria Buzzocca, Pontedera.

1968

Galleria Bergamini, Milano.

1971-1973

Galleria La Nuova Pesa, Roma.

1978

Galleria Forni, Bologna; Comune di Pescara; Galleria Margutta, Pescara.

1979

Comune di Prato (antologia di grafica); Comune di Portomaggiore (antologia di grafica); Istituto Italiano di Cultura, Vienna (antologia di grafica); Galleria La Bussola, Torino; Galleria La Linea, Milano; Unione dei pittori (esposizione di pittura, antologia di grafica, manifesti) Sofia; Galleria La Gradiva, Roma; Galleria La Seggiola, Salerno.

1980

Comune di Potenza; Galleria La Scaletta, Matera; Istituto Italiano di Cultura, Bucarest Istituto Italiano di Cultura, Budapest; Comune di La Spezia; Galleria La Bottega, Ravenna; Comune di Pero (antologia di grafica); Comune di Sorrento (antologia di grafica); Nichelino (antologia di grafica); Centro Adriano Olivetti, Città del Messico; Galleria Misrachi, Città del Messico; Museo Alvar Aalto, Iyvaskyla (Finlan-

dia) (grafica, manifesti, dipinti); Oulu (Finlandia) (antologia di grafica); Galleria Art Message, Roma.

1983

Galleria La Vita, Catania; Colleferro (antologia di grafica); Nemi (antologia di grafica); Viterbo (antologia di grafica e manifesti).

1984

Galleria La Gradiva, Roma.

1985

Rotonda della Besana (antologia) Milano; Gucci's Gallery, New York; Galleria Barcaccia, Fiumicino; Galleria Russo, Roma.

1986

Civitavecchia (antologia di grafica); Milano (antologia di grafica); Galleria Lombardi, Roma; Studio d'arte Quaranta, Martinafranca; Centro d'arte Il Faro, Marina di Belvedere.

1987

Galleria Lombardi, (antologia); Castel Sant'Angelo, Roma (manifesti); Isola Tiberina, Roma; Sala Omaggio, Premio Sulmona; Circoli portuali (manifesti) Livorno; Comune di Piombino (manifesti).

1988

Galleria La Gradiva, Roma; Sala Omaggio, Comune di Genzano, Roma; Museo Municipale, St. Paul-de-Vence (Francia); Galleria La Barcaccia, Montecatini; Ciampino (manifesti); Studio Dieci, Potenza.

1989

Galleria Trifoglio, Chieti; Paço das Artes, San Paolo dal Brasile.

Esposizioni collettive

1959

Premio Arezzo (acquisto); Premio Fiesole (II premio); VIII Quadriennale di Arte moderna (invito); *Obras de pintura italiana contemporanea*, Lima; *Italy three directions*, San Francisco.

1960

Maggio di Bari (acquisto); Premio del Fiorino; *Giovani pittori italiani*, Vienna.

1961

Mostra di opposizione al nazismo, Galleria l'Obelisco, Roma.

1962

Premio Marche; Premio Suzzara; Premio Genazzano (I premio); *Italien in Hamburg*, Amburgo; *Pittura italiana*, Sidney.

1963

Rassegna Roma e Lazio (invito); Premio Ramazzotti (II premio); Biennale d'incisione, Venezia (acquisto); Premio Michetti; Premio Erice (II premio); Premio Fiesole (I premio).

1964

XXXII Biennale di Venezia; *Arte contro la mafia*, Palermo; Premio Suzzara (acquisto); Premio Prato (I premio); *Giovane pittura italiana*, Madrid.

1965

Biennale d'incisione, Venezia (coppa); Rassegna di Roma e Lazio (premio e acquisto); Premio Laziale; *Art against racialism*, Savage Gallery, Londra; *Giovani pittori italiani d'oggi*, Colonia.

1966

Premio Alatri; Premio Villa San Giovanni; Premio incontro Cinema Pittura, Sorrento; I Biennale internazionale d'incisione, Cracovia; *Pittura italiana*, Melbourne.

1967

Premio del Fiorino; Premio Suzzara; Rassegna del lavoro italiano (I premio *ex aequo* per il bianco e nero); Premio Genazzano.

1968

Biennale di Venezia Bianco e nero (II premio).

1972

IV Quadriennale nazionale.

1975

IV Triennale dell'Adriatico; Mostra internazionale di grafica, Firenze; Galleria La Linea, Roma (*Pro Memoria*).

1976

Galleria La Linea, Milano (*Pro Memo-*

ria); Galleria La Linea, Roma (*Costruzione dell'immagine*); Galleria La Linea, Milano.

1977

Unione culturale, Torino (*Pro Memoria*); Galleria L'Incontro, Borgomanero.

1978

Istituto Italiano di Cultura, Vienna (*Pro Memoria*); III Biennale dell'incisione italiana, Cittadella; Castello Svevo, Taranto (*Costruzione dell'immagine*).

1979

Galleria Bergamini, Milano; Arte Fiera, Bologna; Mostra internazionale di grafica, Berlino; Istituto Italiano di Cultura, Buenos Aires.

1980

Comune di Samarate; collettiva di grafica, Helsinki.

1981

Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

1982

Mostra internazionale di pittura in bianco e nero, *La cooperativa e la città in crisi*.

1984

Premio Europa per l'Arte; Premio Ibla Mediterraneo (I premio); XXIX Biennale Città di Milano; *La macchina della memoria, convento occupato*, Palazzo Rivaldi, Roma; Intergrafis, triennale e internazionale di grafica, Berlino.

1985

Artisti italiani per F. Garcia Lorca, Teatro centrale Emilia Romagna; *Linguaggio del divismo*, Hotel Excelsior, Venezia; Premio Comune di Santa Severina (I premio); Premio Numeri Uno per l'arte, Hotel Hilton, Roma; XII Premio Sulmona (II premio); Premio Ginestra d'Oro, Hotel Emilia, Monte del Conero.

1986

Pensando al Canova, Galleria Il Canovaccio, Roma; *Il Bersagliere, i Pittori*, Palazzo della Ragione, Torino; *La memoria, il presente, l'utopia*, Comune di Capistrello; Premio Solemare. Personaggi dell'anno, Comune di Trecastagni; *45 pittori raccontano lo sport*, Foro Italico, Roma; XI Quadriennale d'Arte, Palazzo dei Congressi, Roma; Premio Comune di Campagnano, Roma; *Il nucleare: le verifiche*, Mostre appello, Pae-

se Sera, Roma; *La modella per l'arte*, Acqui Terme; *Mostra a Forte Michelangelo*, Comune di Civitavecchia.

1987

Premio Coni Rai-TV 3^a rete Sport Regione; Palio di Siena; Quintana di Foligno, Premio Città Eterna, Roma; Premio Fontane di Roma; Premio San Valentino d'Oro; Ibla Mediterranea, Modica; *Caro Guttuso*, Galleria André, Roma.

1988

IV Premio G. Losardo, Cetraro; Premio Magnifici Sette, Latina; Premio Polifemo, Sperlonga; *Infiorata*, Genzano; Biennale internazionale del mare, Castel dell'Ovo, Napoli; *Immagini e storia*, Biblioteca Comunale, Milano; Triennale internazionale d'arte, Bulgaria; *E se Roma*, Galleria Ca' d'Oro, Roma; Premio Città di Aversa.

1989

Il clima dell'uomo, Palazzo del Ridotto, Cesena; *Ca ira* (mostra itinerante); *Presenze siciliane*, San Michele, Roma; XXXI Biennale di Milano; Rassegna Internazionale, Taverna; XVI Premio Sulmona; Premio Romagna; *Aspetti della pittura italiana dal dopoguerra a oggi*; Museo Nacional de Beles Artes, Rio de Janeiro e San Paolo del Brasile.

1990

Il clima dell'uomo, Forte Spagnolo, L'Aquila.

A. Addamiano, G. Adimari, P.G. Agostoni, M. Albertazzi, A. Aldomoreschi, A.C. Ambesi, O. Amorosino, D. Anglani, M. Angri, L. Anguli, F. Anselmetti, P. Anzalone, V. Apuleo, G. Ascoli, G. Badiali, S. Baldini, U. Baldini, G. Barbalucca, C. Barbieri, G. Bertolino, L. Bartolotti, F. Bartorelli, A. Battaglia, M. Bellandi, F. Bellonzi, U. Belpedio, C. Benedetti, D. Benevide, G. Benignetti, C. Benincasa, P. Berardengo, Berenice, G. Bergami, G. Beringheli, L. Bernardi, M. Bernardi, L. Bertacchini, V. Berti, A. Bertolucci, C. Bettelli, P.G. Betti, A. Beuttenmüller, G. Bianchin, R. Bion, E. Bilardello, G. Bimbi, G. Blandamura, B. Blasi, M. Blessing, M. Bocchi, G. Bocconetti, M. Bologna, N. Bonetti, A. Bonghi, M. Bonicetti, E. Borelli, L. Borgese, L. Bortolon, E. Bosi Barth, A. Bottini, A. Bovi, G. Briganti, L. Budigna, F. Bugarini, O. Buongarzone, D. Buzzati, A. Cairola, S. Calvanese, M. Camillucci, U. Campisani, U. Cappelletti, M. Caprara, L. Capuano, D. Cara, G. Carandente, G. Carcano, L. Carluccio, P. Carpi, T. Carpentieri, O. Carpino, R. Carrieri, M. Carloni, C. Caselli, A.G. Castellani, F.P. Catalini, S. Cava, G. Cavazzini, J.O. Cebede, O. Cecchi, G. Celati, R. Certa, A. Cesarini, F. Chiocci, G. Ciani, A. Ciardi Dupré, H. Ciaro Grassi, F. Cimara, P. Cimatti, I. Cipriani, T. Citeroni, R. Civallo, A. Coccia, G. Colacicchi, G.L. Colombi, E. Contardi, M.S. Conte, E. Contini, C. Corazza, F. Cordelli, M. Corradini, V. Corti, V. Cossato, G. Cossio, C. Costantini, E. Costi, E. Crispolti, G. Cucconi, M. Cuisa Romagura, F. Cuomo, G. D'Agata, M. Dall'Aglio, G. Dal Pozzo, F. D'Amato, L. Dania, O. Da Riz, G. Da Viè, I. Davoli, A. De Angelis, F. De Arcangeli, A. Debenedetti, A. De Francesco, G. Degli Esposti, C. Degli Innocenti, R. De Grada, A. De Jaco, V. Del Gaizo, A. Del Guercio, A. Della Masea, I. Delogu, R. Del Puglia, G. Del Re, E. De Martino, M. De Mauro, M. De Micheli, A. De Neuvillate, F. De Santi, L. De Santis, L. De Stefano, G. De Vita, O. Diana, S. Di Bartolomeo, A. Di Bianca Greco, E. Di Carlo, F. Di Castro, G. Di Genova, A. Di Giacomo, C.A. Di Grazia, M. Di Perrero, L. Di Spirito, A. Di Vita, M. Di Volo, E. Doni, A. Drago-



ne, P. Eleuteri, G. Etna, E. Fadini, M. Fagiolo, R. Falciano, G. Fanti, M. Fantin, G. Fasan, R. Federici, F. Fellini, G.F. Feltrini, L. Ferradini, F. Ferrara, N. Ferrari, G.B. Ferrazzano, L. Ferriani, E. Fezzi, L. Fignerola, F. Filiberto, M. Filippetti, U. Finetti, C. Fini, A. Flamini, L. Flauret, G. Fontanelli, R. Forini, P. Fossati, G. Franceschetti, B. Freddi, P. Freschi, M. Frias, M.G. Fringuellini, G. Fumagalli, L. Fusco, L. Galante, F. Galasso, A. Gasparro, G. Gatt, F. Gatto Raissard, S. Gaudio, A. Geddo, M. Ghilardi, M. Gi, G. Giacomozzi, A. Giagni, G. Giani, R. Giani, G. Giannattasio, E. Giannelli, G. Giannitrapani, G. Gigli, A. Gigliotti, P. Girace, F. Girolami, G. Giudici, G. Giuffrè, F. Grasso, G. Grasso, L. Grasso, A. Grazia, M. Greci, L. Griffio, S. Guarino, L. Guerriochio, F. Guerrieri, E. Gugliotta, D. Guzzi, V. Guzzi, F. Janni, M. Innocenti, V. Insigna, G. Iosini, L. Italiano, A. Izzo, L. Jorio, N. Lamanna, L. Lambertini, A. Landi, P. Lanzoni, L. Lattanzi, A. La Torre, R. Leydi, A. Leonardi, M. Lepore, A. Leri, A. Liberatori, L. Lilli, P. Limoncelli, A. Lippi, C. Lo Bello, G. Lombardini, M. Lorandi, V. Lo Russo, F. Luciani, S. Lumino, A. Luzzi, G. Kaisslerian, A. Machiavelli, M. Maciocchi, P. Magi, M. Maiorini, G. Maierba, P. Mandrillo, S. Maovaz, L. Maraini, T. Marcheselli, R. Margonari, V. Mariani, P. Marino, V. Marinucci, A. Maroder, C. Marsan, M. Martinelli, V. Martinelli, I. Marucci, G. Marussi, G. Maschera, E. Mastrodonardo, Q. Matricardi, G. Mattei, E.G. Mattia, R. Mazzarelli, E. Mazzella, T. Mazzieri, M. Mazzocchi, M. Mazzocco, K. Mazzullo, P. Melini, R. Melito, P. Menair, G. Mendicini, L. Meneghelli, L. Menicor, F. Menna, P. Menna, E. Mercuri, U. Mezzana, D. Micacchi, M. Micozzi, F. Mida, F. Miele, G. Migone, E. Milliti, G. Missirini, P. Mondini, G. Montagni, G. Montana, M. Monteverdi, V. Morani, U. Moretti, B. Morini, D. Morosini, O. Morosino, T. Mulally, D. Muratori, G. Mussio, U. Nebbia, F. Negroni, G. Nicotia, P. Nonno, M. Novi, G. Obici, T. Orfeo, S. Orienti, G. Oh, F. Ottolenghi, L. Pacioli, M. Padula, G. Pagani, I. Palermo, M.C. Pallavicini, A. Pancaldi, G.C. Pandini, P. Parrello, P. Partamen,

P. Patino, P. Passini, F. Passoni, A. Pavel, M. Penelope, G. Pensabene, L. Petraglioli, E. Petrell, D. Petrocelli, G. Picciurro, E. Pietraforte, E. Pirazzoli, C. Pirrera, P. Poggio, G. Polacco, M. Poma Basile, H. Ponti, P. Portalegi, G. Porto, F. Portone, P. Pozzi, F. Pratico, G. Preda, M. Predazzi Bellonzi, V. Presicci, N. Pressburger, A. Printino, G. Proietti, F. Provenzano, D. Querel, A. Raffo, M. Raimondo, G. Ranieri, A. Resitan, N. Razetti, S. Rescio, R. Ricchi, P. Ricci, R. Righetti, V. Risi, V. Riva, P. Rizzi, U. Robertshaw, M. Ronchi, U.L. Ronco, M. Rosci, R. Rose, R. Rossetti, A. Rossi, L. Rossi, A. Rota, A. Rubini, G. Ruggeri, R. Ruggiero, A. Sacca, A. Sala, A. Salerno, R. Samitello, R. Sandri, E. Santarelli, P.C. Santini, E. Sanzò, C. Sarti, V. Saviantoni, A. Savioli, A. Scagnetti, P. Scarpa, L. Scheggi Merlini, E. Scherer, G. Sciortino, V. Scorza, F. Scropo, G. Selvaggi, W. Semeraro, S. Serafini, M.S. Sernas, G. Servello, L. Servolini, G. Seveso, P. Sfogli, D. Sgrò, E. Siciliano, P. Sinatti, E. Sindona, C. Siniscalco, L. Sinisgalli, A.G. Solari, F. Solmi, R. Soos, A. Spaziani, L. Spiazzi, G. Spinelli, M. Tamburello, P. Tarantino, M. Tebano, N. Tedeschi, E. Tempia, C. Terenzi, R. Tibol, E. Timiosí, A. Tomaselli, L. Tornabuoni, F. Torriani, R. Tosatti, A. Toschi, B. Tagni, G. Traversi, E. Treccani, C. Treves, A. Trifogli, A. Trombadori, D. Trombadori, L. Trucchi, N. Tullio, M. Tuzi, R. Usiglio, D. Utimpergher, C. Vacanti, F. Vaccarone, M. Vairo, M. Valsecchi, G. Vannici, A. Velasquez, M. Venturoli, A. Verdet, F. Veronesi, L. Vespignani, G. Vigna, E. Vigorelli, F. Villani, F. Villardi, F. Villardi, L. Vinca Masini, F. Vincitorio, L. Visconti, R. Vitali, C. Vivaldi, A. Volo, M. Volpi, J. Vorres, K. Wlaschin, B. Zanotti, P. Zanutto, A. Zarattini, M.L. Zardini, R. Zito, R. Zoli, N. Zucco.

Giornali e riviste

Arte, Artcultura, Arte oggi, Arti visive, Avanti!, Avvenire, Battaglia Calabria, Bazaar, Beni Culturali, Bolaffi arte, Bologna, Catania sera, Civiltà Ideale, Comunità, Concretezza, Corriere del giorno, Corriere della Sera, Corriere dello Sport, Corriere di Napoli, Corriere

d'Informazione, Corriere Lombardo, Domus, Eco di Biella, Epoca, Espresso sera, Europeo, Eva, Friuli sera, Gazzetta dell'Emilia, Gazzetta del Mezzogiorno, Gazzetta del Popolo, Gazzetta del Sud, Gazzetta di Calabria, Gazzetta di Caserta, Gazzetta di Monza, Gazzetta di Parma, Gazzetta di Reggio, Gazzetta di Rimini, Gazzettino dello Jonio, Gazzettino di Puglia, Genova notte, Giornale del Mezzogiorno, Giornale di Sicilia, Giorni/Vie nuove, Grazia, Il Borghese, Il Calendario del Popolo, Il Carlino Sera, Il Cittadino della Domenica, Il Comune di Bologna, Il Contemporaneo, Il Corriere di Roma, Il Fiorino, Il Giornale, Il Giornale del Mattino, Il Giornale di Bergamo, Il Giornale di Brescia, Il Giornale d'Italia, Il Giornale di Pavia, Il Giornale Pugliese, Il Giorno, Il Globo, Il Lavoro Nuovo, il manifesto, Il Mattino (di Firenze), Il Mattino (di Napoli), Il Meridiano, Il Messaggero, Il Paese, Il Pensiero Nazionale, Il Piccolo, Il Piccolo di Alessandria, Il Pollicordio, Il Popolo, Il Progresso, Il Resto del Carlino, Il Secolo, Il Sestante, Letterario, Il Sole/24 Ore, il Telegrafo, Il Tempo, Incontri d'Arte, L'Avvenire d'Italia, L'Astrolabio, La Biennale di Venezia, La Domenica del Corriere, L'Eco di Bergamo, L'Espresso, La Fiera Letteraria, La Nazione, La Notte, La Nuova Sardegna, La Provincia di Cremona, La Provincia di Lucca, La Repubblica, La Settimana Incom, La Sicilia, La Sinistra, La Stampa, La Tribuna del Salento, La Tribuna di Mantova, La Tribuna di Roma, La Vernice, La Voce Adriatica, La Voce del Popolo (di Brescia), La Voce del Popolo (di Taranto), La Voce di Calabria, La Voce Repubblicana, Leader, L'Europeo, Libertà, L'informatore librario, L'Ora, L'Osservatore Romano, L'Umanità, L'Unità, Men, Messaggero Veneto, Metro, Mezzogiorno d'Italia, Momento, Momento Sera, Mondo Nuovo, Mondo Operaio, Mondo sommerso, Nel Mese, Noi Donne, Nostro Tempo, Nuova generazione, Nuove Dimensioni, Nuovi Orizzonti, Nuovo Corriere Senese, Panorama, Parliamoci, Paese Sera, Penthouse, Piemonte sera, Playmen, Proposte, Quattro Soldi, Rinascita, Rinascita Letteraria, Robsei, Selezione Arte, Sera Sud,

Settimo Giorno, Socialismo democratico, Stampa Estera, Stampa Sera, Telesera, Tempo, Terzocchio, Trapani Sera, Umanità Nuova, Unità socialista, Voce Nostra, Vogue/Italia.

E inoltre giornali e riviste straniere, dalla Romania al Messico, dalla Bulgaria alla Finlandia, dagli Stati Uniti all'Austria, dall'Argentina al Canada, dalla Svizzera alla Tunisia. Ricordiamo tra gli altri: Corriere degli italiani (Bern), El Sol de Mexico, El Universal Excelsior, Il Cittadino Canadese (Montreal), Il Corriere di Tunisi, Keskiuomalainen, L'Eco d'Italia (Buenos Aires), London News, The Daily American, Daily Rome, The Hamilton Spectator, Waarheid (Amsterdam), Nice-Matin, A Citade, Polha de Londrina, Diario Popular, Polha de S. Paulo, Jornal da Tuarde, O Estade de San Paulo, City News.

