

Da: *Pier Paolo Calzolari*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 23 settembre - 20 novembre 1994), Charta, Milano 1994, pp. 23-46.

## ***Pier Paolo Calzolari: epifanie e visioni dell'Assoluto***

**Bruno Corà**

Meno oscura della selva dantesca, ma egualmente estraniante, fu per me la piccola foresta di lampadine e di neon azzurrini creata da Pier Paolo Calzolari sotto cui mi ritrovai per la prima volta a Parigi nel settembre del 1971, al Parc de Vincennes<sup>1</sup>. Da quel sospeso "fogliame" spioveva sul mio capo e sul mio stupore una qualità diversa di fronde fatte di luci e voltaggi, inestricabilmente congiunti a sibili e voci che si diffondevano nell'aria in alternanza e simultaneamente ad un chiarore e al ronzio di alcuni magnetofoni in azione. Proteso con la vista e l'ascolto, colsi dalle dodici coppie di organismi elettrici le dodici parole che subito veniva voglia di ripetere per meglio capire: "Avid present/ nebulous elastic / closed grasped / encircled locked-in / fluttering mercurial / dense intense".

L'astratta giaculatoria, quell'emissione di accenti pronunciati da una voce senza corpo sopra il mio capo, la fibrillazione luminosa delle diverse tonalità di luce, elettrica e al neon, levitante nello spazio come una pentecoste, segnarono per me l'incontro con un sentire e un apparire diversi e avvolgenti ogni mia facoltà. Così, nonostante a quell'epoca Calzolari avesse già chiarito per sé una coordinata costellazione dei riferimenti dialettici - che in seguito conobbi leggendo un suo testo denominato "La Casa ideale" (1968) di un paio d'anni precedente quel *Senza titolo* (1971) incontrato a Parigi -, divenne più chiaro ai miei occhi che cosa la sua opera introducesse nel firmamento delle sensibilità ruotanti in quegli anni nel cielo dell'arte.

"Vorrei far sapere che amo la palla di carta, l'igloo e le scarpe di filo e la felce e i canti del grillo, amo la realtà la funzione di una palla di carta di un igloo di scarpe di filo di una felce di canti di un grillo, vorrei far sapere che amo queste cose orizzontali come affermazione di una nuova fisiologia, ma ancora più chi le ha usate per sé, che ora io posso riconoscermi. Vorrei far sapere che esiste l'irrealtà e la volgarità dei rapporti con questa irrealtà uccide la mia facoltà inventiva e la necessità di espandere democraticamente la mia conoscenza"<sup>2</sup>. Già in questa pagina, che esprime, più che intenti, realtà fattuali e modi poetici di concepire il lavoro artistico a cui il giovane Calzolari è giunto a quella data, dopo solo alcuni anni di attività pubblica, sono riassumibili le idee dell'intera tensione propria alla sua opera. Lo scritto, tuttora di grande efficacia per la valenza poetica e lessicale, unisce all'affermazione di visione anche un primo elenco di dati riferiti ai suoi lavori e a lavori di altri artisti di area 'poverista'. "La palla di carta", infatti, tra le prime opere evocate in questo illuminante documento, è uno degli "Oggetti in meno" di Michelangelo Pistoletto e l'"igloo" e le "scarpe di filo" sono rispettivamente opere riferibili a Mario e Marisa Merz, come la "felce" è di Luciano Fabro e i "canti del grillo" di Emilio Prini. Lo scritto si apre dunque nel cuore stesso dell'azione artistica di Calzolari, non senza riferire esegeticamente su quanto lo circonda e lo relaziona e, di converso su quanto in quegli anni lo interessa o lo vede definitivamente distanziato. È perciò su questo primo caposaldo di ricognizione, stabilito dallo stesso Calzolari che appare opportuno far stazione per collimare, a tutto campo, una serie di punti emergenti dai 360 gradi dell'orizzonte di concepimento della sua opera. L'incontro con la realtà come "beatrice" creatura,

sospesa sul ponte dell'esistenza, è la chiave della tensione morale di Calzolari. Egli rivendica, proprio quegli anni di reificazione dell'immaginario, la facoltà di una nuova fisiologia in grado di muoversi tra le "cose", dall'una all'altra, secondo la disposizione orizzontale che esse possiedono storicamente. Un'orizzontalità che il flusso della storia riconosce ad ogni realtà ma che, persino in un momento di apertura come quello della seconda metà degli anni Sessanta, è egualmente minacciato dalla tentazione di "irrealtà" miranti a riformulare un'origine verticale degli eventi, secondo una gerarchia "avanguardista", antistorica e di opportunistica "volgarità" dei rapporti. Ad imitazione della democrazia ontologica di cui è intessuta la realtà, Calzolari aspira ad una medesima democrazia d'incontro con le cose, vuol "essere felice" con esse, "essere elementare", aderirvi con "atti di passione". È assai indicativa in Calzolari, la volontà di concepimento di questa "Casa": l'utopico edificio, in quel frangente, si configura palesemente nel suo pensiero come "casa dove io possa vivere elementare ed inventivo... dove io trovo la realtà...". In tutto il resto dello scritto "La Casa" prende successivamente corpo, attraverso l'evocazione di parti che altro non sono se non i lavori realizzati o, come nell'attuazione di un disegno progettuale, attraverso l'indicazione di quel che dovranno essere e come verranno realizzate le parti o opere ancora a venire.

In tal senso, più che "La Casa dell'Arte Povera" il topos immaginario di cui "La Casa" di Calzolari pezzo per pezzo viene assumendo le fattezze sembra più configurarsi come un sistema organico di abitatività formate, dove il pensiero, la sensibilità, l'anelito liberatorio, il bisogno di espansione senza limiti dimensionali e temporali modellano lo spazio idoneo alle cose 'orizzontali' apprezzabili da quella sua "nuova fisiologia".

La progettualità della "Casa" di Calzolari è rivolta anzitutto a una "dimensione disciplinare che ha una forte aspirazione teorica nel senso dell'organico"; è un tentativo di "sfiorare l'astrazione" come "ciò che sfugge costantemente"<sup>3</sup>. Ma viene subito da domandarsi se "ciò che sfugge costantemente" nell'astrazione non sia proprio l'essenza della realtà e se dunque non sia proprio all'incontro con essa e al suo riconoscimento che Calzolari volge ogni sua energia - fin dagli esordi - disciplinata nel "senso dell'organico", cioè della complessità fenomenologica del vivente da affrontare.

Ecco che l'orizzontalità invocata da Calzolari non è pura divagazione estetica, ma dimensione complanare sulla quale la complessità del reale fenomenologico si manifesta nell'unica quota possibile - appunto l'orizzontale - in diretta relazione con la percezione individuale. Affiora in questo modo, dallo scritto de "La Casa ideale", che nell'autunno del 1968, una già precoce maturazione umana ed artistica, non esente da una prismatica costruzione di impianto teorico, aveva assicurato a Calzolari alcuni fondamentali raggiungimenti.

Tali esiti di lavoro di cui diviene ora necessario parlare - se da un lato lo distanziavano irriducibilmente da ogni persistenza residua *informel* o persino dalla "pittura di materia" che ancora là dov'egli risiedeva - a Bologna - vantava una stanca cittadinanza, dall'altro, quei suoi "atti di passione", coniugandosi a quelle opere coeve degli artisti evocati nello scritto de "La Casa ideale" non rinunciavano a lasciar indovinare, in chiunque l'osservasse, il retroterra autonomo e originalissimo di formazione. In questo coltivato solco, infatti, erano confluiti, accanto alle più naturali pieghe d'indole e di temperamento, umori molteplici ed esperienze assai diverse compiute sin da giovanissimo tra Bologna e Venezia dove, subito dopo la guerra, dal 1945 Calzolari si reca e trascorre tutta l'adolescenza. Nel labirinto di cristallo della Serenissima, Calzolari assorbe quel sentimento di "orizzontalità" che diviene compenetrato senso ad incontrare, interrogare, riconoscere e non classificare il reale nella durata senza soluzione di continuità del binomio acqua-luce, sfolgorante di giorno e implosa di notte nei riflessi inghiottiti dallo specchio mobile e cieco della laguna. Un allagamento di luce e mobilità dei sensi che sviluppa il fiuto per ogni successiva migrazione, da Bologna ad Urbino, dove il "sogno" di ciascun elemento de "La Casa" si precisa ed

assume la stessa tensione delle qualità della "città ideale", cioè di libera misurazione psichica e non di nuda risoluzione metrica.

È evidente dall'impeto enunciativo, ma anche dalla calma risolutezza con cui giovane il Calzolari espone le sue intenzioni e i suoi risultati, che nello scritto de "La Casa ideale" siano venuti al pettine, nella volontà di autochiarimento oltreché di notifica teorica, una gran quantità di ragioni poetiche che dovevano essere maturate e in quell'arco di tempo che decorre dalla prima alla seconda mostra personale presso la Sala Studio Bentivoglio di Bologna (1965-1967) e poi fino alla data della scadenza collettiva di Amsterdam (1969). Durante questi tre anni circa, che appaiono come albedo dell'epoca che cova e dà alla luce gli ardui organismi di fondazione del linguaggio di Calzolari, vengono portate a soluzione, in una progressiva fermentazione, numerose questioni stagnanti. Se si volesse, per comprendere meglio la portata e gli sviluppi insiti di quello scritto de "La Casa ideale", fare un inventario delle "parti" formate, cioè dei lavori realizzati o in via di preparazione, basterebbe prendere atto di quella seconda parte del testo dove Calzolari annota una decina di visioni, espuntate da un più vasto repertorio di progetti e disegni, tuttora esistenti presso di lui, di cui molti già tradotti in opere. Questo repertorio, non certo il primo compilato da Calzolari, risulta però essere quello che notifica in modo "manifesto" le invenzioni e i procedimenti degli organismi "classici" del suo lavoro, tra cui le strutture ghiaccianti e le attivazioni di spazio con materiali attivi e corpi animati. Ma prima di allora, quali stati di avanzamento della ideazione della casa si devono pur registrare? Quali atti, seppur ancora non definiti "di Passione", il giovane Calzolari aveva già compiuto? La prima delle due mostre presso la Sala Studio Bentivoglio di Bologna consente di iniziare a puntualizzare e rispondere a tali quesiti. In quella circostanza Calzolari aveva esposto una serie di dipinti ad olio che sfuggivano sia alla figurazione che all'astrazione per tentare "una via previsiva, un uso del reale nel quadro". Negli anni tra il 1963 e il 1965 Calzolari integra nella tela "fattori oggettuali, proiezioni d'ombra, immissione di piccole scansie" che coinvolgendo il reale fossero però in grado di arrivare ad essere pittura. Era quello il modo derivato da una adesione agli stimoli che, provenienti da una cultura d'oltreoceano, fecondatrice come quella diffusasi nel tardo dopoguerra in Italia ad opera della generazione neo-dada o "beat", consentivano al giovane Calzolari di formulare un quadro di riferimento idoneo ad uscire dall'aut-aut della cultura visiva bolognese e più ampiamente italiana. A Bologna infatti, dove Calzolari torna diciottenne dopo l'adolescenza veneziana, esaltato dalla frizione Oriente-Occidente iniziatica alla cultura di Bisanzio, folgorato da Giorgione e Tiziano, ma ugualmente commosso dalla presenza più prossima e radiosa di un Tancredi, quel clima culturale, che aveva esorcizzato "i pochi ma chiari tentativi d'informel di respiro europeo... e sposato felicemente versioni di stra-informa naturalismo padano"<sup>4</sup>, gli appare estraneo e tale da indurlo ad una chiusura fatta di studio e di ricerca di altre possibili vene di alimentazione poetico-intellettuale.

Non potevano certo corrispondere all'inquietudine di Calzolari, desideroso di una crescita sintonizzata sulle vibrazioni d'alta tensione già assorbite dal *pathos* della pittura veneta e dalla spiritualità distanziata ma non meno invasiva dell'arte bizantina (da Venezia fino a Ravenna), le mancanze d'ardimento e le diffidenze della cultura artistica accademica bolognese verso ogni increspatura che attentasse alla roccaforte delle "certezze". Nè d'altra parte potevano soddisfare quel bisogno di antidoti omeopatici le sole, seppur efficaci, formulazioni di orientamento filosofico espresso dall'estetica di Luciano Anceschi e di Enzo Paci, entrambi allievi di quella "scuola di Milano" avviata da Antonio Banfi, a cui sin dal Sessanta si deve la "rinascita di studi fenomenologici in Italia e il rinnovato interesse all'estetica di Husserl e Merleau-Ponty, propulsiva di riviste come "Il Verri" e "Aut Aut" fondate e dirette rispettivamente dagli stessi Anceschi e Paci. Infatti, che almeno a questi nuovi strumenti interpretativi, Calzolari certamente rivolgesse la propria attenzione, come altresì a quell'aura ancora permanente della presenza poetica di Pasolini a

Bologna, è indubbio se si considera l'intera concezione di orizzontalità messa in atto nei suoi lavori subito dopo la mostra personale del 1965. Ma non solo su Husserl e Merleau-Ponty andava ricalibrando la sua azione e riflessione artistica ed estetica Calzolari, mosso com'era dall'anelito di sfiorare l'astrazione e con essa quell'immagine senza risposta "che è l'assoluto-concetto che aveva suggerito ad Hegel l'unificazione di soggettività ad oggettività nella *Fenomenologia dello spirito*, ma anche su Dewey. Negli interessi di uno sguardo siffatto si configuravano tanto le esperienze di artisti neo-dada come Johns, Rauschenberg e Dine, ma anche di un certo Nouveau Réalisme, per quanto in Calzolari, un medesimo apprezzamento si rendeva inscindibile dalla poesia di Chlebnikov o del ceppo anglofono da Whitman a Cummings, da Yeats a Dylan Thomas fino allo stesso Ginsberg erede della lezione di Pound che tra i primi in poesia aveva attuato nei *Cantos* l'orizzontalità spazio-temporale dell'epica e della storia come *collage* di eventi correlati nella mente del poeta. Pound, peraltro, tornerà ad essere una meta frequente attorno a cui Calzolari riformulerà alcune evocazioni e attributi del suo lessico plastico, ripartendo dai concetti di "usura" e "sublime" che in *Hugh Selwyn Mauberley* il poeta dei *Cantos* indica nel "vecchio senso". Ed è noto come Calzolari affidi al termine "sublime" un peso centrale nella propria opera ma secondo la valenza tecnica attribuitagli dalla trattatistica cinquecentesca di Giovan Paolo Lomazzo, del Serlio, del Vignola e in seguito dello stesso Bernini. Ma sull'argomento v'è sicuro modo di tornare più avanti. Ora, a questa triangolazione che permetterebbe di individuare quel piano-base su cui Calzolari agli esordi dispone e ordina gli elementi della sua azione artistica manca, dopo le coordinate estetico-fenomenologiche e pittorico-poetiche, il terzo punto di riferimento; quello ravvisabile nella fluidità e antirigidità della sua arte che è pur all'origine di molte sue attivazioni di spazio. Esso appare consistere in quella processualità psicodinamica con implicazioni fisiche, gli "atti di passione", espressione che Calzolari stesso conia e che sembra subito mal sopportare le classificazioni di happening o performance o in genere di teatralità del corpo, nutrendo presupposti assai diversi da un'azione coinvolgente, spettacolare o perfino retorica, tipica del teatro o di ogni forma di rappresentazione. La tensione di questo ultimo aspetto del suo lavoro, avvertita come necessità di liberare la pittura e se stesso in rapporto all'esprimersi, deve essere sempre ricondotta a quelle qualità di orizzontalità d'incontro con le cose secondo cui è possibile realizzare la pittura e simultaneamente altre attuazioni in un movimento ininterrotto "con la stessa metodologia con cui quando esco prendo il giornale, entro in una chiesa gotica, incontro un cane, saluto qualcuno"<sup>5</sup>. Ma tale immediatezza era stata sin dall'origine l'ambizione drammaturgica di un gruppo come il Living Theater, che negli anni Sessanta transita spesso in Italia, dove esordisce nel 1961 e nella stessa città di Bologna in cui Calzolari ha occasione di osservare gli elementi fondamentali del linguaggio corporeo di Judith Malina e Julian Beck.

La riflessione sull'impiego del movimento introdotto nella visione plastica, non come espediente cinetico oggettuale, ma come addizione corporea che mette in azione ed esibisce psicoforze riconducibili soprattutto al fenomeno percettivo-visivo, è dunque l'altro polo, il terzo, nella base linguistica di Calzolari. La maturazione di questo aspetto di visualizzazione dinamica fenomenologica è preceduta durante il biennio 1966-1967 dalla formulazione di una serie di opere che sembrano predisporre, se non proprio gli elementi, ma certo i procedimenti e la sensibilità per suscitare quella nuova koiné individuale. Nel lavoro *Senza titolo* (1966) realizzato con due segni di tempera bianca in successione, su due tessere di un vasto "mosaico" di cartoni, si rende palese uno dei morfemi declinati con ampie variazioni durante molti sviluppi del lavoro di Calzolari. I due andamenti tracciati con due colpi di tempera bianca e sospesi nella parte alta dell'opera s'inarcano leggermente secondo una curva 'asianica' che la memoria di Calzolari evoca, quale sedimento autobiografico congiunto nel profilo dei ponti veneziani, solitamente di quota appena superiore al livello delle "fondamenta" che collegano e tali da consentire il passaggio sotto di essi di gondole e

altre imbarcazioni. Più intesa nel senso grammaticale che non retorico, la coppia di segni annuncia la genesi di una antirigidità eloquente, in tutto il lavoro successivo di Calzolari a testimoniare il Sublime con maggiore evidenza e proprietà. A cos'altro attribuire, infatti, quella modalità di composizione a mosaico di cartoni sul supporto di accoglimento dei due segni tracciati da Calzolari se non alla pratica tante volte osservata della decorazione musiva bizantina? Né si può pensare che la volontà di ottenere una superficie così estesa (cm 250x70), appoggiandosi al proverbio "Di necessità virtù", abbia suggerito a Calzolari il semplice accostamento di quella ventina di cartoni per risolvere una necessità metrica; perché, dico subito che non è così, difatti a ben guardare molti altri lavori di quel periodo e successivamente recano la stessa attitudine. Si pensi al *Senza titolo* (1967) con la rotaia e la piccola locomotiva, ai tappeti compositi di riquadri d'erba plastica del *Il filtro Benvenuto all'Angelo* (1967), nonché i supporti alla prima barra ghiacciante; si pensi a *Portrait* (1969), intessuto di petali dell'albero di Giuda e ai *Senza titolo* (1970) di foglie di tabacco del Kentucky e della Virginia e poi ancora ai dipinti a tempera all'uovo su cartoni del *Senza titolo* del 1977 appoggiato al bastone e agli stessi "legni neri bruciati" del 1988 puramente assemblati o accampati su superfici di sale.

Dunque, il supporto o la disposizione a mosaico nell'opera di Calzolari ha una precisa nozione riferita alla cultura visiva bizantina, ad una certa decorazione che tornerà utile affrontare in rapporto ai cicli pittorici dei *Rideau* (1984) e de *La Grande Cuisine* (1985).

Osservando alcuni altri lavori del biennio 1966-1967 viene fatto d'accorgersi che l'impiego delle carte intelate, dei 'mollettoni' di panno bianco, dei feltri a funzione di supporto, è strettamente connesso e calibrato al tipo di interventi o elementi di cui suscitare la presenza e dunque da accogliere come una fronte ospiterebbe un pensiero o un guanto una mano. Disponibili e sintoniche le carte intelate dei *Senza titolo* registrano sensibilmente l'alfabeto pulsionale degli sciame di tratti di grafite, di *papier collée* liberamente fluttuanti o allineati entro candide vibrazioni di segni o aree a tempera sospese come nuvole; ma inscrivono anche più vivide presenze plastiche come una barchetta di carta, un orizzonte di rotaia con la locomotiva giocattolo, un lumino ad olio, e una candela, annidata in un bicchiere, la quale ardendo, affumica di nero la porzione adiacente dell'opera. Parimenti, il mollettone *Senza titolo* (1967) prima si lascia graffiare offrendo escrescenze, poi annerire da una candela accesa che ne illumina i microrilievi oppure in *Un eroe assomiglia a* (1967) l'immacolato tessuto cede la propria muta integrità alla scritta che celebra l'assoluto di una goccia di sangue. Ma è nuovamente interlocutore e non solo come supporto ma come fondale in quella versione *Senza titolo* ove un distanziato leggìo e una candela spaziano e visualizzano l'ascolto di un silenzio monotono, egualmente assoluto quanto l'assenza sonora.

Nonostante la filigrana di sensibilità assai diversa da quella dello statunitense Dine, il lavoro di annessione al supporto del quadro di elementi estranei, discordi, enigmatici o induttivi sembra partecipare di quelle medesime estreme gestioni del *ready made* e dell'*objet trouvé* che, frizionando lo spazio, si avverte che ambiscono allo sbocco verso una dimensione nuova e ossigenante. In Italia, dopo la libertà gestuale di Fontana e Manzoni e le monastiche discipline a cui si sono indotti Lo Savio, Castellani e Paolini al fine di guadagnare spazialità e luce ricavabili, a gradi successivi di qualità civile, dal trattamento della materia, non si erano prodotte molte altre espressioni che incoraggiassero Calzolari ad una diversa pratica liberatoria delle sue effettive potenzialità. Non è nemmeno possibile dire quanto fossero allora chiare a tutti, quanto divennero in seguito, le precoci valenze spaziali e di implicazione fenomenologica relative ai "quadri specchianti" (1962) di Pistoletto. Certo è che quando il novembre del 1967 Vittorio Boarini e Alberto Boatto presentano il progetto per un lavoro pubblico di Calzolari, *Il filtro e Benvenuto all'Angelo*, presso lo studio Bentivoglio in via delle Moline a Bologna, si comprende che il salto verso nuova dimensione

linguistica Calzolari lo compie basandosi su alcuni principi totalmente autarchici o che, tutt'al più, come si è accennato, avevano tratto convinzione maggiore dalla frequentazione del Living, nelle letture del teatro di Antonin Artaud, come pure nell'osservazione del cinema di Mekas, Markopoulos e Warhol.

Ad una lettura odierna, certamente facilitata dallo sviluppo stesso dell'opera successiva di Calzolari, ritenute anche appropriate alcune considerazioni espresse nelle singole analisi, ciò che risulta poco rispecchiato di quell'evento è la sua componente eversiva, anzitutto rispetto allo stesso precedente lavoro di Calzolari e poi rispetto alla capacità di produzione di alcune tensioni che fisicizzano in modo inedito una virtualità spazio-percettiva ancora poco considerata.

A cosa era interessato Calzolari e come aveva realizzato quel luogo campo forze, che di fatto sembrava aver rapporto con le esperienze spazio-ambientali e di *Environmental Art* che in altri paesi, ma anche in Italia, e nella vicina Foligno solo qualche mese prima (luglio-ottobre 1967) nella mostra "Lo spazio dell'immagine" a Palazzo Trinci<sup>6</sup> si erano potute osservare nel confronto tra soluzioni di Enrico Castellani e quelle di Lucio Fontana, tra quelle di Luciano Fabro e quelle di Pino Pascali? Davvero si dovevano intravedere da quello spazio-evento di Calzolari i pronostici che, in modo diverso ma pacatamente allarmato, provenivano da entrambe le letture critiche che lo avevano accompagnato? Ebbene, sembra che siano stati ancora altri gli interessi specifici di quel lavoro che, se da una parte si avvaleva di una serie di suggestioni poetiche, soprattutto quel titolo dall'evocazione estetico angelologica (si deve sottolineare precocissima, almeno entro le formulazioni artistiche del secondo dopoguerra), ricavata da chissà quali versi di Dylan Thomas e Chlébnikov, forse nella litania dei "Senza il mio benvenuto a un marinaio" o "Darò il mio benvenuto al marinaio"<sup>7</sup>, dall'altra puntava il diritto a mettere allo scoperto una progettualità nuova di fare arte che tramutasse da virtuali a fisiche e palpabili alcune linee-forza esistenti ma invisibili mosse dai corpi spazio e, non più solamente "rappresentandole", come avevano fatto Balla e Boccioni, ma facendole percepire direttamente durante la loro aura fenomenica. Ma il dinamismo percepibile, come vibrazione cromatica ed anche virtualità fisica del colore, Calzolari lo aveva per la prima volta assorbito proprio dall'icona bizantina ravennate, da quel contrasto di bianco, verde e rosso dei cicli mosaico che sfolgorano in S. Apollinare in Classe o in San Marco a Venezia e che in *Il filtro e Benvenuto all'Angelo* riaffiora come desiderio di visualizzare un'astrazione fatta di luce e timbri cromatici. Mistagogica ad anacoretica l'azione predisposta in *filtro* si proponeva di esprimere più le idee che i singoli fenomeni, orientata com'era verso quell'arte di Bisanzio tanto a lungo osservata da Calzolari. Ecco la ragione strumentale di quelle differite morfologie attraverso cui far "lavorare" il colore sulla percezione individuale! Fisicizzare senza lasciare tracce le traiettorie dei candidi voli delle colombe e dei rossi calzetti sulla verde base immobile del "prato", elettrizzato da una luce inondante! E, per rendere ancora più evidente quell'impalpabile ma presente rete dinamica di virtualità cromatiche, il *filtro* alla luce di wood era stato predisposto, sì come "vestibolo purificatore", ma soprattutto di ogni valenza attiva dei colori, prima che ciascuno dei partecipanti all'azione facesse l'ingresso nella sala delle colombe, introducendovi la stimolazione del rosso calzato! Come risulta evidente, il problema messo a nudo da Calzolari era tutt'altro che inerente una presunta "teatralità" dell'evento, che Boatto con ragione definisce "impura", giacché nella progettualità di tale opera si pronunciano, come mai sino ad ora, quegli interessi verso la trattatistica cinquecentesca sulle linee e sul Sublime atti a configurare una fisicità dell'astrazione. Alla stregua di Bernardo Buontalenti e dei suoi *Intermezzi* miranti a dilatare negli spettacoli spazio e tempo per esprimere il senso cosmico, o del Serlio che, nell'allestire gli apparati della "Festa Grande" predisponendo ogni genere di mutazione assumibile dai partecipanti e attuando ingegnose stimolazioni come quella di liberare nell'ambito della "Festa" un volo d'uccelli (!) Calzolari con *Il filtro e Benvenuto all'Angelo* è proteso piuttosto alla costruzione di un evento alibi per un progetto

di differenziazione epifanica che dia corpo all'impalpabile fisicità all'astrazione. Si può pensare che anche i versi di quel poema di Allen Ginsberg *Howl*, allora da poco tradotto in Italia (1965) e quasi certamente assunto da Calzolari come breviario quotidiano tra le proprie letture, si siano metabolicamente fusi ad una visione da "Festa Grande" evocatrice di una dilatazione della coscienza, dove si legge: "Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia, ... / hipsters dal capo d'angelo brucianti per l'antico contatto celeste con la dinamo stellata del macchinario della notte"<sup>8</sup>.

Il filtro decanta e isola da un ribollire di progetti le tensioni guida dell'opera a venire di Calzolari: la considerazione ed espressione delle linee virtuali, l'aspirazione teorica nel senso dell'organico, la vocazione dell'assoluto, disciplina verso l'astrazione, il desiderio della forma come idea e alterità del Sublime. Mentre maturano in lui tali concezioni, in quello stesso frangente, la mostra "Arte Povera Im Spazio" curata da Germano Celant alla Galleria La Bertesca di Genova (27 settembre - 20 ottobre 1967) riuniva entro due primi raggruppamenti artisti di varie realtà italiane, e specificamente sotto la classificazione "poverista" le opere di Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Frini. Nel definirne globalmente le attitudini Celant scrive nel catalogo che quegli artisti "eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione, rappresentazione mimetica, abitudine linguistica, per approdare a un tipo di arte che, mediando un termine delle ipotesi teatrali di Grotowsky, ci piace chiamare povera"<sup>9</sup>.

Calzolari è perciò del tutto autonomo e avulso da qualsiasi condivisione di poetica al momento in cui, nel febbraio del 1968, due mesi dopo il *Il filtro e Benvenuto all'Angelo*, incontra alcuni degli artisti invitati da Celant alla mostra "Arte povera" presso la Galleria De Foscherari di Bologna. L'avvenimento non è privo di conseguenze: Calzolari viene avvicinato e successivamente invitato a numerose delle iniziative che Celant e altri, tra il 1968 e il 1971 svilupperanno ancora sotto la poetica dell'arte povera. Pur aderendo a molte di quelle scadenze e allo spirito innovativo che muoveva quella comunità di artisti, taluni galleristi e critici, effettivamente di grande effervescenza intellettuale e capace di restituire all'arte italiana un primato linguistico e una circolarità culturale ampia e feconda, Calzolari continuò a tracciare solchi ben distinti nel territorio condiviso dal poverismo, col duplice risultato di veder avanzare il proprio progetto di lavoro e di trasmettere alcuni attributi da esso scaturiti al più generale ventaglio di proprietà e qualità che veniva formando il carattere singolare dell'Arte Povera.

Dallo stato d'animo emerso con maggior chiarezza ne *Il filtro*, cioè da quella volontà di Calzolari di dare fisicità ad una proiezione astratta, ma anche di voler usare il sensuale, l'organico, il fisico, l'emozionale, per traslare dalla forma un'idea sublimata di essa, ha origine quella straordinaria famiglia di lavori a base di 'strutture ghiaccianti'. Sono opere che considerano i metalli (come lo stagno, il piombo, il rame e l'ottone) o i vegetali (come foglie di tabacco, banana e del trifoglio, i petali, i fiori, il muschio), la luce elettrica, al gas neon e alla semplice fiamma della candela, il sale e il burro, oltre a numerose diverse nature che l'immaginario di Calzolari convoca, opera dopo opera, nel risarcire il suo desiderio di saturazione sensibile verso qualità impalpabili e invisibili. Di tali ideazioni, il *Senza titolo* (1967) realizzato con una vasta porzione composta di erba verde di plastica distesa sul pavimento, come un tappeto su cui Calzolari ha adagiato una sbarra ghiacciata grazie ad un motore di frigorifero, rappresenta sicuramente la cerniera, tra la morfologia delle opere precedenti al filtro e quella successiva delle "strutture ghiaccianti". Dello stesso anno è *Senza titolo* costituito da diciannove segmenti sottili e tubiformi di ottone, collegati da viti rame che tracciano sul pavimento una serpentina spezzata evocativa di una linearità entropica ancorché minimale. In tal senso, sia il tappeto di erba artificiale de *Il filtro* che questo ultimo lavoro sembrano condividere - e solo formalmente -, con "16 Pieces of Slate" (1967) e "21 Pieces of Aluminium" (1967) di Carl

André, un limbo di elementarità del primario. In seguito difficilmente è dato riscontrare nell'opera di Calzolari a base di elementi ghiaccianti, andamenti plastici lineari retti o spezzati, propendendo egli per lo più - come si è già accennato - per la linea serpentina lomazziana, la spirale berniniana o la linea tortile.

Ma c'è ancora un elaborato di significativa pregnanza che si attesta entro quella protostoria delle "strutture ghiaccianti", il quale, non solo ha l'aspetto di un arredo possibile per una "Casa" utopica e concepita come unità ideale di una "Festa Grande", ma mette a confronto e organizza in organismo estetico qualità di assoluto che divengono elementi lessicali di quella sintassi del Sublime a cui ormai Calzolari lavora. La panchina ghiacciata *Senza titolo* (1967), con una porzione del piano di metallo preservata dal bianco della formazione brinata ed una candela accesa poggiata a confine nell'estremo lembo destro dell'asse, fa qui il suo primo ingresso, per riapparire in più circostanze, da sola o unita ad altri elementi, come opera o come strumento per "atti di passione" che dal 1968 poi assumeranno - com'è noto - la valenza animata di attivazioni spaziali. Al di sotto della panchina metallica è dato osservare una base in foglio di piombo, anch'essa ricorrente in molte opere, funzionale sia alla compiutezza dell'organismo plastico, in quanto veicola la serpentina di rame atta a ghiacciare la struttura, sia alla raccolta dell'acqua che scola dal manufatto ad ogni scongelamento. L'ibernazione del piano orizzontale della panchina e la fiamma della candela sono pertanto gli aspetti che denotano il vivente della luce e il bianco in stato di absolutezza; un bianco in sé, oggettuale ma sublimato in essenza capace di far dimora ad altro da sé. Questi stati della materia ibernata e ardente rivelano che l'opera pulsa ed emana il suo potere auratico dall'interno delle qualità del vivente della forma, per ricadere nell'inerzia materiologica, appena spenta la fiamma e interrotta l'erogazione di energia dei trasformatori. Il bianco ghiacciato e il riverbero della fiamma sono ciò che nell'incarnato di una guancia infonde vita. Un flusso invisibile che manifesta l'essere. Glaciazione e fiamma, sinonimi di continuità e durata, sono visualizzate espressioni dell'energia in trasformazione. Nel decadere di ciò che li alimenta sta l'inerzia, la morte, lo stato devitalizzato di "scoria". I lavori a base di "strutture ghiaccianti" di Calzolari si qualificano in quanto opere solo nell'istante in cui egli vi eroga l'insieme delle proprietà concepite a renderli organismi attivi. Prima di tale momento, o cessate le sollecitazioni qualificanti indotte dall'autore, queste opere rivelano, come poche altre, con la loro inerzia materiale, quanto l'arte di trasformazione e creazione di prodigiosa alterità, raggiunto Sublime. Torna alla mente l'ammonizione di Artaud nel "Pesa-Nervi": "Cari amici, quel che avete preso per la mia opera era solo lo scarto di me stesso..."<sup>10</sup>.

Con una fecondità sorprendente che sprizza nevrurgia ideativa in un poderoso nucleo differito di opere realizzate nell'arco di circa tre anni, tra la fine del 1967 e il 1970, Calzolari formula i cardini della sua prosodia del Sublime, "forniture" per una "Casa" della visione poetica che resta aperta e inedificabile.

Trovano forma, in quella febbre alchemica che distilla la nuova arte, tutti i cicli di elaborazione e trasformazione inerenti le strutture ghiaccianti, i lavori col tabacco, i muschi uniti ad altre materie, le superfici di sale, le cinghie ..., i mollettoni, le scritte e le tracce di neon.

Nelle più significative "strutture ghiaccianti" spesso il movente è correlato ad una stimolazione autobiografica, o comunque scaturita da effetti esistenziali che Calzolari decide di formalizzare. In *Oroscopo come progetto della mia vita* (1968), vasta pagina composta di grandi fogli di piombo, una serpentina in rame ghiacciata si accampa con uno svolgimento di purezza intoccabile sull'opacità assorbente delle lastre. In quell'andamento allusivo di un tragitto eroico nel piombo, in cui si configura la mitologia stellare caldea, si lascia altresì intravedere l'ipotesi che una valenza della "Casa" possa essere riconducibile alla dizione "casa zodiacale" del sistema "dodecàtropos" di origine greco-egizia. Questo lavoro così frontale ha la sicurezza e l'ardore di un nuovo manifesto

plastico che rivendica licenza autorevole di gestione psicosensibile dello spazio. Il quale sempre più precisamente si istituisce a ridosso dell'ombra stessa delle azioni o delle idee di Calzolari. Tanto da divenire "tabula" conservativa e reliquiario di un soffio irraggiungibile in *Un fiauto dolce per farmi suonare* (1968), piccola ara ludica a memoria della magia dell'infanzia in *Scalea (Mi rfea pra)*, 1968, evocativa dei gradini di "neve compressa" su cui una piuma, una candela accesa, una barretta raggelata di stagno e la formula verbale si perpetuano. In altri elaborati lo spazio è quello del corpo e della sua espressione gestuale. In *Impazza angelo artista* (1968) la misura della struttura ghiacciante è quella stessa della statura di Calzolari, in una posa accucciata protesa ad assumere quell'emistichio poetico dai due auricolari terminali della scritta. Le valenze tautologiche di questo lavoro, la cui testualità memorizza i suoi modelli nella poesia di Cummings: "impazzava/ il cuore a ogni bacio di pratolina"<sup>11</sup> e Ginsberg prodigo angelista, sono subito declinate e parzialmente contraddette dal *Senza titolo* (1968) che recita il testo "Il mio 25 anno di età" dalla versione successiva col testo "Mia arte ostinata o mestiere" citazione di un verso di Dylan Thomas. In *Gesti* (1968), di cui esistono due versioni, le strutture ghiaccianti poste a parete e distanziate rendono emblematiche le linee di forza di quattro movimenti compiuti da Calzolari, che ne ha indicato col neon rosso in cifre, le durate temporali e, con il neon azzurro, le scritte "Colui in quale ritrovò un ferro di cavallo" (Chlébnikov) e "2000 lunghi anni lontano da casa" prese a prestito da lavori compiuti con altri materiali in quello stesso anno. Entro la tipologia delle strutture ghiaccianti si inscrivono altre opere evidentemente realizzate con modalità e tecniche analoghe, recanti gli aspetti di strumenti di uso domestico come gli *Scolapiatti* (1969) o le *Scale* (1970) tubolari metalliche che Calzolari incurva secondo linee asianiche. Con la forma scala che Coomaraswamy ricorda essere emblema dell'Asse dell'Universo "sulla quale si effettua un perpetuo movimento ascendente e discendente" Calzolari attua numerosi lavori, in momenti successivi<sup>12</sup>.

La qualità del ghiacciato, come stato fenomenico della materia capace di assumere aspetti cangianti, concorre alla formulazione - durante il 1968 - di due episodi operativi singolarissimi, che riaprono in modi altrettanto stupefacenti, quanto quello de *Il filtro*, il versante di attivazione dello spazio con azioni a tutto campo. Nel primo evento *Senza titolo (Malina)*, 1968, Calzolari pone di nuovo ad un "allagamento" di luce un cane albino "per la sua tipicità che lo pone fuori dalla norma" e tre colonne di ghiaccio rosato "pronte a sciogliersi piano piano e a segnare d'acqua il terreno"<sup>13</sup>. Sotto l'azione della luce avvengono i due processi entropici destinati a condurre il cane intollerante di quella stimolazione, verso la cecità e la pazzia, e il ghiaccio al dissolvimento - metafora dell'equilibrio mentale stesso dell'artista. Molti sarebbero i livelli non solo interpretativi, ma di elementare decodifica di questo lavoro. Appare ad esempio sintomatica per alcune analogie, la successiva performance di *Joseph Beuys Ifigenia / Titus Andronicus* (1969) realizzata con l'impiego di un cavallo bianco, del grasso, zolle di zucchero, dei cembali, sotto i fari del palcoscenico del Festival del Teatro a Francoforte, nell'ambito di "Experimenta 3". Su questa comune base "politica" dell'essere poetici si muovono in Europa ma anche oltreoceano, artisti come Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman, Herman Nitsch, Dan Graham, Eliseo Mattiacci, Gilbert and George, Kounellis ad altri sulla strada che fu di Duchamp e Klein, di Manzoni e Broodthaers, e dello stesso Beuys.

Tra i due artisti Beuys e Calzolari si sfiorano altre analogie, anche se ogni volta molto diversi risultano presupposti ed esiti semiologici. Ma è indubbio che tornino entrambi a condividere la fluidità del processo plastico ed alchemico in lavori come *Senza titolo* (1970) che Calzolari realizza a Bologna, lasciandosi colare dall'alto burro e grasso sul proprio capo, e *Celtico* (1971) che Beuys attua a Basilea con una complessa liturgia inclusiva del lavaggio dei piedi agli attori e del proprio "battesimo" mediante una caduta d'acqua erogata "dall'alto" con un inaffiatoio...

Una particolare tensione estetica, ignorata come problema ma vissuta come veicolo di relazione, è

quella che muove le due personalità pur così diverse tra loro, e che in altri artisti suggeriva l'allargamento della ritualità di valenza alchemico-simbolica al binomio arte-teatro. In Italia è il caso di Michelangelo Pistoletto con la creazione a Torino del gruppo *Lo Zoo* (1968) esperienza ricchissima di effetti esplorativi e autoconoscitivi, e di quell'insieme di avvenimenti, della durata di poche ore, riuniti sotto il titolo *Teatro delle mostre* realizzati presso la galleria La Tartaruga a Roma nel maggio 1968. Ed è questo l'ambito in cui si attua un nuovo lavoro *Un volume da riempire in mezz'ora* (1967) con l'impiego del ghiaccio. Calzolari pone al centro della Galleria due contenitori: in uno, parallelepipedo, situa un blocco di ghiaccio rosso, nell'altro sottostante, cubico, si raccolgono lentamente le gocce che si staccano dal volume di ghiaccio. "Per terra di lato un quadrato formato di scatole di plastica trasparente da cui fuoriesce una colonna di fumo viola che si spande invadendo e colorando la stanza"<sup>14</sup>.

L'evento messo a punto da Calzolari oltre ad esprimere un "processo fenomenico... allusivo ad un confronto o contrasto tra il freddo e il caldo, il ghiaccio e il fuoco, tra il solido, il liquido, il fluido, tra il pesante e il volatile"<sup>15</sup> suggeriva altresì quella trasformazione "dal fisiologico all'ideologico"<sup>16</sup> all'insegna di una temporalità individuata come grembo ineluttabile dei processi di sublimazione.

Quel certo "furor" alchemico di Calzolari resosi palese con le "opere ghiacciate", ed evidenziatosi in quell'escalation di interesse per materie come il piombo e lo stagno, il mercurio e l'inchiostro tipografico, l'argento e l'oro, il vetro e lo stucco lo rivela conoscitore delle proprietà saturnine e dei principi della metallicità, come pure della purezza psichica (oro) atta ad operare le trasmutazioni. Con essi prendono forma i lavori *Lago del cuore* (1968) e *Piombo rosa* (1968) che saranno subito presentati, insieme con i *Senza titolo* della sbarra gelata sull'erba artificiale e le scatole in cellofan da cui esce il fumo colorato, al Deposito d'Arte Presente di Torino nel 1968, sede che ospita per circa un anno e mezzo le opere di Anselmo, Merz, Boetti, Kounellis, Paolini, Pistoletto ed altri poveristi, nonché gli spettacoli di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini e la musica di Steve Lacy.

Col piombo che si adatta sovente a far da tappeto raccoglitore dell'acqua alle strutture ghiacciate, Calzolari plasma le due variazioni coniche di *2000 lunghi anni lontano da casa*, rispettivamente del 1968 e 1969; la prima spaziata con un filo d'argento, campanelle argentate e la scritta di stagno, la successiva da una resistenza elettrica e dalla scritta al neon. Un'analoga spazialità è prodotta con *Elevazione myself* (1969). Come per l'effimera *Meridiana (Orologio, in stagno vergine, 1968)*, tutte queste opere assumono come supporto immediato il pavimento: ma vi è tuttavia un discreto numero di lavori che assai spesso richiede le pareti: la versione di *Iomemecomepuncardinali* (1969), con piombo e stagno, il *Senza titolo* (1970) con la scritta al neon blu, *I and my five fish-hooks in the corner of my real real sermon* con specchio, creta, ottone, stucco e ferro, *Io e i miei 5 ami nell'angolo della mia reale reale predica* (1970) con piombo, vetro e scritta al neon. L'affacciarsi di scritte al neon e ancor prima allo stagno o in lettere di bronzo, l'uso di lettere alfabetiche capitali o corsive della scrittura in numerose opere sin qui evocate, suggerisce di dedicare a questo aspetto dell'attività di Calzolari - sia pure solo accennandola - una specifica riflessione. Resta comunque evidente l'importanza dell'elemento verboiconico nell'opera di Calzolari se, in lavori come *Iomemecomepuncardinali* (1967) o *Io mio nome* (1970) è la scritta da sola a costituire la materialità dell'opera.

Ma la scrittura corteggia persistentemente, in un innamoramento simbiotico, anche le opere a base di tabacco; il repertorio di queste esperienze non ha solo - come si è frequentemente scritto - le qualità sensuali tattili e olfattive, ma l'invenzione morfologica, cromatica, geometrica, spaziale, poetica e d'un quoziente alto di decorazione. Dopo quel *Lago del cuore* (1968) le figure evocanti le proprietà del triangolo, della spirale, del segno d'infinito, della sequenza elementare e segmentata, della successione ripetitiva, in opere quali *Rapsodie Another* (1969), *Usura* (1969), *Non*

(1970-1971), *With Usura* (1970) ) e *With usura-contra naturam* (1970) ancorano le fragilità vegetali delle foglie di tabacco, la brillantezza dorsale delle bacchette di stagno e l'innesto delle scritte al neon veri e propri teoremi dell'immaginario suprematista (del sublime!), e perché no, anche "povero".

L'introduzione di elementi perturbativi o ansiogeni a contrasto di un'armonia ricorre nel lavoro di Calzolari con il risultato di spazializzare l'opera, e sottrarla all'oggetto di una qualsiasi contemplazione, giacché essa è già coinvolta con qualcosa che si frappone tra noi e lei. Inoltre, quell'elemento "spaziatore" scelto da Calzolari, sin dai primi leggii del 1967, posto in relazione ai quadri, ha la più immediata funzione di organizzare quella visione in un "composto" che sottrae il lavoro alla bidimensionalità e univocità della forma pittorica.

La mobilità ideativa del lavoro di Calzolari tesa all'obiettivo di fisicizzare e rendere visibili qualità del sentire altrimenti inosservabili, dopo lo stato asciutto del tabacco conquista i gradi dell'umido e del silvano, intrisi di quella *viriditas* che il muschio possiede come "verde in sé". *Il mio letto così come deve essere* (1968), è la linea asianica composta di muschio che riduce il giaciglio di Calzolari al solo profilo della propria colonna vertebrale e ad uno spessore pari alla circonferenza del proprio polso. Ci si accorge oggi che, in fondo, in quest'opera sono latenti Hypnos e Thanatos la quale, secondo la meccanica rigenerativa sottintende Ghenos e dunque il principio umido d'Eros.

Tra le materie attentamente indagate da Calzolari, ve n'è una nuova da considerare, matrice di numerosi lavori. La polvere di sale depurato, che Calzolari cosparge uniformemente sulle Cinghie del 1969-70 e sulle superfici conferendo loro la medesima qualità algida della formazione ghiacciante, ha, quanto questa, la proprietà d'essere di un bianco assoluto. Così, se sulla carta il sale è in grado di offrirsi quale campo accogliente, ad una curva di tabacco trinciato, alle monete, ai petali di rosa (*Senza titolo*, 1969) in altri casi ospita verde trifoglio e leggeri segni di matita. Sale, come aridità e luce, come attiva memoria fisica di un'accecante residenza del giovane Calzolari a Cervia, tre le saline; petali di rosa (come altrove i boccioli) per rievocazione del delizioso *pastiche* di Richard Strauss, l'opera *59 Der Rosenkavalier*; trifoglio in omaggio a Yeats e all'intera terra d'Irlanda cara a Calzolari.

Ma quando da quegli echi si passa al *Senza titolo* (1968) della cinghia col sale e la scritta al neon blu *Senza altri che i miei* l'organicità torna a sfiorare l'astrazione al più arduo livello e ciò che riaffiora è un grado di assoluto che, nella *Cinghia* (1969) con la scritta "avido" si precisa come sapore di un desiderio! Questo piccolo capolavoro di allusività sensoriale deve all'unione del sale con una misera cinghia una gran parte della sua riuscita. Ed è in opere questa che è possibile riconoscere la particolare acutezza "interattiva" della sensibilità di Calzolari con un sentire di fondo vasto e comune.

Forse, distante dalla rigidità delle *Investigations* di Kosuth, ma più vicino a una grottesca di Pomarancio o a un "grillo" di Bosch! E devo dire che le variazioni a più cinghie in verticale di questa intuizione, seppur sviluppano la stessa combinazione di dati, moltiplicando forse l'ampiezza di fragore visivo, non superano, a mio avviso, la forza desiderante del più semplificato organismo. Verso la conclusione di questa decade degli anni Sessanta, Calzolari realizza un articolato gruppo di opere fatte nuovamente col mollettone, quel bianco tessuto prediletto. "Già nel 1968 il mollettone era 'un vestito per la mia salita in paradiso' e un avvenimento visuale dove alcuni fili sfilati si abbandonavano alla frontalità dello sguardo come un disegno"<sup>17</sup>. Ora lo considera sia semplicemente, sia nella fattezza di materasso. A quest'ultima forma applica una e più scritte al neon di diversa composizione, ma altresì le strutture ghiaccianti tubolari che in alcune versioni rinserrano il materasso in una o più spire che lasciano risaltare il connubio plurisensibile di bianco su bianco. Nel dittico *Combustio* (1970), la scritta al neon è un trait d'union eloquente tra due nudi materassi. Ma l'evento che consente di apprezzare la continuità di quel progetto espresso in *Il filtro*

e *Benvenuto all'Angelo*, Calzolari lo focalizza nella mostra presso la galleria Sperone di Torino nel 1970, con *I e secondo giorno come gli orienti sono due*. Il complesso di segni e dinamiche, oltreché di elaborati<sup>18</sup> predisposti come *work in progress* nell'arco di sette giorni in ogni ambiente della galleria di Torino, si configura come una nuova attivazione di spazio le cui polarità tematiche si annunciano nelle scritte poste a terra. È una mostra rarefatta, dove hanno peso le virtualità che Calzolari consente di percepire con espressioni verbali, intervenendo sulle parti dell'architettura, deponendo materiali, rilevando l'azione invisibile dell'aria e delle sue linee-forza, del suono e della sua dirompenza fisica, della complessità d'intreccio tra passioni, intenzioni, destini, dal proprio a quello di artisti per lui emblematici: "L'organicità e il Pragma suicidano Pollock. Dopo quindici anni di opposti tentativi è l'astrazione invece ad uccidere Rothko" (Calzolari). Giorno dopo giorno, topografando uno spazio, soprattutto interiore, che riesce a segnalare plasticamente mediante stazioni di rilevamento delle energie - il riquadro di ventisette candele, l'angolo di "nigredo" dipinta, l'autoritratto verbale *Io mio nome*, il magnetofono juke-box, gli infissi divelti, le titolazioni quotidiane - Calzolari temprava con nuovi gradi di assertività poetica il suo idioma iniziatico al Sublime. Gli effetti di questa settimana di creazione si ripercuotono sul lavoro successivo e soprattutto in quella acquisita libertà e consapevolezza dell'essere 'significativi' in ogni istante che porta a formalizzare in *Day after Day a Family Life* e poi in *Usura Amore e Misericordia - Canto sospeso* (1973-1974) anche le più semplici azioni, in una parola quel 'privato' apparentemente destituito di valore.

A questa più avanzata determinazione si intercala, tra il 1970 e il 1972, un soggiorno fecondo a Parigi, con l'apertura di un rapporto con la galleria di Ileana Sonnabend. Si inscrivono entro quell'esperienza il gruppo di opere *Zerorose* (1970), *Abstract in your home* (1970), *Anatema* (1970-1971) e i *Senza titolo* (1970) con la coppia di neon lineari e candele, e quello già menzionato della Septième Biennale di Parigi. La vitalità delle istanze contenute in tutti questi lavori è rivolta a sottolineare vibrazioni sensibili di qualità diverse di luce, il potere immaginifico del segno e della sonorità vocale, la tensione alchemica a guida del fare artistico, le scandite fasi dei neon (Mortificatio, Imperfectio, Putrefatio, Combustio, Incineratio, Calcinatio) il modo refrattario alla concettualità o al minimalismo, nonostante l'impiego di materiali propri anche a quelle formulazioni linguistiche. I gradini della galleria Sonnabend, ricoperti dal burro e dalle parole di una cantilena trascritta al neon, evocano non tanto la struttura primaria, quanto l'organico, il calorico in via di trasformazione, un grado di sublime popolare a cui lo stesso Beuys ha fatto largo ricorso. Analogamente, quando è il piombo a ricoprire i gradini dell'ingresso al Kunstmuseum di Lucerna (1970), si comprende che il rivestimento ha valore protettivo come sulle cupole veneziane osservate da Calzolari e non di ingombro geometrico fisico com'è nell'opera minimalista.

Dopo le mostre da Sperone a Torino e presso la galleria Sonnabend a Parigi nel biennio 1970-1971 in cui l'Arte Povera si consolida a livelli internazionali per i risultati conseguiti dai singoli artisti e dall'azione promotrice di critici e galleristi (Celant, Trini, Lonzi, Boatto tra i primi e Sperone, Toselli, Amelio, Stein, Sargentini tra i secondi), Calzolari prepara un nucleo di lavori per la sua personale in USA presso la Galleria Sonnabend di New York, che tuttavia non espone in questa circostanza. Le composizioni multimediali sembrano riconquistare il pathos dell'esperienza di *I e secondo giorno come gli orienti sono due*, contemporaneità derealizzate e diacroniche, con distopie o isolamenti di parti elementari da cui traspare un lato umbratile della "Casa" dell'essere di Calzolari. Questi elaborati, solo parzialmente conosciuti, meriterebbero una circostanza idonea ad una loro osservabilità. È anche a partire dalla loro vocazione sospensiva di epifenomeni infatti che l'azione successiva di Calzolari, al suo rientro in Europa, riprende l'avvio, influenzando sul carattere di tutte le attivazioni di spazio che si succedono, da *Usura Amore e Misericordia - Canto sospeso* (1973-1974) ad *Appunti Appunto* (1979).

Era più che ipotizzabile, dopo l'esordio di *Il filtro e Benvenuto all'Angelo*, che Calzolari decidesse di andare, sia pure gradualmente, alle estreme conseguenze di quel rapporto con le cose incontrate nell'orizzontalità del quotidiano, traendone koinè individuale idonea agli atti unici della sua "Festa Grande". Prima con il diario *Day after Day a Family Life* poi con fotografie e brani di film Super 8, in un narrato che ha titolo *Amore Usura e Misericordia*, infine con un "trattamento" che subito risulta irrobustito e strutturato con tempi, modalità d'azione, partecipazioni, segni, intenzioni, in *Canto sospeso* Calzolari giunge alla formulazione di una vera e propria drammaturgia dalla durata catartica. Canovaccio di atti-immagini che riorganizza in *Canto sospeso*, il "diario" annota episodi come l'anguilla dalla testa macchiata di una goccia di sangue, e misurata con una rosa dello stesso colore rosso (1971), la donna in attesa del suono della sveglia mentre un bambino suona l'armonica e una "rosa legge un libro ad un'altra rosa" (1972), la lettura ad alta voce delle lettere di Tiziano (1974), la donna con le cipolle sugli occhi (1972), la dinamica di *The glass reflects o Cucu* (1973), dove Calzolari indossa sul naso una patata, mascherandosi grottescamente, ed altri minuti gesti. Ma egli - come si è accennato - ha la forza di tramutare quella privacy in *profecy* con un lento lavoro di decantazione, osservazione di tutti quegli episodi resi organici alla futura narrazione di *Canto sospeso*.

Il diario *Day after Day*, concepito in più momenti (1972-1974) tra Bologna e Parigi, trova nel 1973 a Berlino, presso la galleria Skulima, il primo svolgimento pubblico con il titolo *Usura Amore e Misericordia*: sono molte le azioni che suscitano sorpresa, ma più di esse colpisce la slegata armonia delle singole partecipazioni, quasi dispiegamento di destini paralleli, in una dinamica decostruita del senso comune. La liturgia di *Usura Amore e Misericordia - Canto sospeso* si diversifica temporaneamente nelle versioni offerte al Musée Galliera di Parigi (1973) e poi presso la galleria Toselli a Milano (1974)<sup>19</sup>. A rivederle oggi le singole partizioni di quel processo, la loro distribuzione spaziale, gli atti della donna con le cipolle sugli occhi, il bambino che suona l'armonica, l'uomo che segna il passo da fermo, la donna nuda sul materasso bendata come l'artista stesso, che vaga e compie rischiose prove sino a piombare nel sonno, a scandire gli infiniti del leggere, piangere, camminare, suonare, scrivere, pensare, sedere, giacere, orinare, dormire, si ha la misura della volontà esplorativa di Calzolari verso la soggettività e la complessità di relazioni dell'esperienza. Questa endoscopia della realtà psichica e delle interrelazioni che pur origina modi linguistici, spinge sempre più Calzolari tra il 1973 e il 1979 verso la concezione di una *Gesamtkunstwerk* orientata nel modello della "Festa Grande" meno aulica possibile. Così, lo si può incontrare, dopo il rientro dal soggiorno berlinese, nomade inquieto, nonostante abbia aperto uno studio a Milano, in varie città d'Italia; a Pescara, dove realizza la mostra *Avere pallido il viso avere bianco il viso* presso la galleria Lucrezia De Domizio, a Milano nello studio diretto da Paola Betti dove opera su più ambienti di un intero edificio sfiorando la configurazione della "Casa" ideale, a Torino presso la galleria Tucci Russo dove, in *Luogo persona tempo. Ognuno dei quali influisce sull'altro* (1977), approfondisce una valenza combinatoria che - a mio avviso - lo avvicina alle preoccupazioni dell'*Ars magna* di Raimondo Lullo e del *De Umbris idearum* di Giordano Bruno; poi ancora nuovamente a Milano e Torino presso la galleria di Salvatore Ala con *Appunti Appunto* (1978) e da Tucci Russo con *Giardino dei Getsemani* (1979).

Un repertorio di lavoro così ampio e febbrile attraversato da una quantità di intenzioni, progettualità, dinamiche sensoriali e prassi mutevoli induce in questa occasione a tratteggiarne solo alcune tematiche salienti dei singoli episodi. È il caso di Pescara, dove tornano in evidenza sia l'arbitrarietà dei principi di astrazione, sia la virtualità di linee di forza e spazio temporali che Calzolari rende, entro e fuori la galleria, con traslati palpabili; di Milano, dove le basi geometriche simboliche del lavoro invogliano ad un approccio di lettura iconografica delle due singole parti. Le figure in vario modo risultanti dell'ellisse, del cerchio, del triangolo, della stella e della spirale,

nonché i principi di astrazione ispirati alla forma, alla poesia e alla "vulgata" letteraria, espressi nel piano superiore della "Casa"-galleria, costringono l'evento entro un registro fortemente teorico. Una vis esoterica e filologica muove spesso Calzolari a numerosi spunti significativi, tra cui l'aereazione della stanza coi disegni e le apparizioni di un pavone bianco che fa riaffiorare alla memoria la simbolica presenza di quel volatile sull'architrave della casa della Madonna nell'*Annunciazione* di Carlo Crivelli<sup>20</sup>. Le associazioni tra elementi d'uso quotidiano con effetti di "ostranenie" inedita, per lo più ansiogena, entropica, rischiosa, il tema dell'alterità, del relazionale, della specularità e della circolarità dominano la prima mostra da Tucci Russo (1977). Nella seconda mostra in quello stesso spazio (1979) la meditazione di Calzolari prende l'avvio dal riferimento storico del celebre tradimento cristologico per attualizzarsi in una metafora spaziale che ruota attorno al rito etico del pittore e della pittura. "Lo spazio che Calzolari mette in figure" in questo "Giardino"<sup>21</sup> mutua vari aspetti dal precedente *Appunti Appunto* (1978) realizzato presso la galleria Ala di Milano. È da questa formulazione, non priva di risposte alla pittura transavanguardista e neoespressionista in quel momento emergenti nell'invasione del mercato artistico, che Calzolari conia le figure del violinista e dei veloci pattinatori, muniti di piccoli quadri, del muro e della rete, delle scale e dei tavoli elicoidali ed asianici, e soprattutto di dipinti-emblema di una pittura in verità Calzolari mai abbandonata.

A questo proposito, molto dev'essere ancora detto con chiarezza su questo argomento, sull'equivoca "necessità" di pittura dichiarata in quella seconda metà degli anni Settanta. Comunque, Calzolari scrive la sua pagina anche in essi, ma ne indica l'inizio in quei dipinti del 1972: in quel *Senza titolo* di tempera su tela col filo d'oro, la panca, la caraffa d'acqua e l'uovo; nell'altra tempera blu all'uovo col materasso e la noce aperta, la caraffa, il pesce e la rosa ed infine nel quadro giallo col bocciolo rosa, la caraffa e il pesce. Se - com'è lecito fare - si riconducono ad essi le altre formulazioni che nella seconda metà degli anni Settanta, con gran frequenza, appaiono entro le attivazioni spaziali delle mostre da poco indicate, si avrà modo di constatare che in Calzolari la pittura, anche quella successivamente espressa negli anni Ottanta - ma nondimeno le nuove strutture ghiaccianti, i nuovi lavori col sale o col legno bruciato o col burro - non hanno bisogno d'alibi, ma forse solo di più attente letture. Quel che resta interessante infatti è osservare in che modo una tale facoltativa continuità si manifesti e perché. E le ragioni - oltre quella sacrosanta tirannide esercitata dalla libertà - sono forse più semplici e più contingenti di quel che si crede. Dai dipinti del 1972 a quelli del 1977-1979, ciò che non muta, se si eccettuano le scelte dei pigmenti e delle stesure, è il ruolo del "quid" pittorico, delle superfici elaborate 'a pittura' rispetto a quanto si svolge entro e davanti ad esse. La pittura è un *voyeur* dell'artista che la formula, specchio di suoi gesti, oltre che di tutto quanto avviene attorno a lei o per causa sua. Ciò ad esempio vale per la piccola tempera blu all'uovo, esposta nella mostra da Mario Diaco a Bologna "Per una politica della forma" (1978) insieme con opere di Kounellis e Merz; come pure per quelle più ampie tempere esposte negli stessi giorni presso la galleria Fata, in cui Calzolari intrattiene ognuna di queste opere con elementi anteposti che lasciano l'occhio dell'osservatore nella posizione "seco da" del "riguardante".

E allora, se davanti a questa pittura di Calzolari avviene di tutto vuol dire che tutto avveniva mentre Calzolari continuava a dipingere! Compresa le violente scorribande dei pattinatori, gli stordimenti dei cani albinetti, lo sdoppiarsi e l'inclinarsi delle tele, il loro divenire supporto a mezzelune, il loro far fronte alla nuvola di fiamme sputate da un mangiafuoco contro il *Senza titolo* del 1980. Davanti a quella pittura o viceversa, accadeva a Calzolari di cogliere la realtà così com'era, sospesa, come in quel pezzo che - Calzolari ascolti un consiglio! - deve scegliere tra molti quando la "Casa" da utopica diverrà abitabile. Parlo di quel *Senza titolo (Finestra)*, 1979, alla tempera grezza e gialla, vista in occasione del "Giardino" da Tucci Russo. Quest'opera, è invenzione tra le più

problematiche di quegli anni. Intensa, ambigua, visione integrale ingloba la trasparenza dei vetri nell'opacità assorbente della pittura. Organismo ibrido tra natura e cultura, tra reale e virtuale, tra interno ed esterno, appare come la versione ribaltata di quella *Finestra di Düsseldorf* (1912) di Balla. È l'allusione più simultanea e sintetica che si potesse dare alla "veduta". È la verifica incontestabile delle valenze del linguaggio e della realtà; di come il primo sia soglia assoluta per conoscere la seconda e di come la pittura divenendo soglia, cornice, "parergon" di quel reale che è al di fuori o al di qua di essa, ne racchiuda la verità senza confondersi con la natura. Ma una tale "finestra" proviene dalla stessa pittura di Calzolari e si rituffa in essa fecondando altri esiti. Non era infatti una tale invenzione già tutta implicita a quel *Portrait* del 1969?

Gli aspetti più recenti dell'"ostinato mestiere" pittorico di Calzolari, quelli che contraddistinguono le opere realizzate dopo le inquiete peripezie tra Creta - Urbino - Vienna - Venezia - Marrakech (dal 1981 al 1986) e il ritorno in Italia, mettono in luce una nuova attitudine a compiere una ricognizione [*telescoping*] della pittura stessa, con il riaffiorare di un'antica inclinazione in Calzolari per una qualità di decorazione sinonimo di assoluto, di preghiera manuale, di Sublime<sup>22</sup>. I cicli dopo Creta, luogo che ossigena la visione di Calzolari, mostrano una pittura che esibisce gravidanza cromatica e sospensione dei corpi e degli oggetti secondo un trattamento del pigmento ad olio che richiama il Bonnard successivo al 1913, cioè quello de *Régates*, de *Les Palmiers* e de *L'Esterel*. Scaturiscono da quelle ossigenazioni dipinti come *Deux Chapeaux* (1981), *Intérieur* (1982), *Aquilone urbinato* (1983) ed altri. Nella sequenza di olii di grandi dimensioni concepiti e realizzati a Vienna, soprattutto nella serie dei *Rideau* (1984), Calzolari sembra aver avuto desiderio di dialogare sia con Klimt il Monet delle *Nymphéas* a cui ho già accennato in più di un'occasione<sup>23</sup>, pensando al *Monocromo blu* (1979). La breve parentesi di rientro a e l'immediata partenza per il Marocco darà tra il 1985 e il 1986 i risultati altrettanto sorprendenti del ciclo pittorico de *La Grande Cuisine*. Scavalcando il principio monetiano dei "cinque colori e un tema - la pittura è fatta (Monet), *La Grande Cuisine* nasce dalla stimolazione di un decoro tiepolesco, quella pila doppia di piatti d'argento e vasi d'oro tuttora osservabile nella decorazione a fresco de *Il Banchetto di Cleopatra* dipinto da Tiepolo in collaborazione con Mengozzi Colonna a Palazzo Labia a Venezia, tra il 1745-1750, rimasto impresso a Calzolari prima della partenza per il Marocco. Con ancora negli occhi i colori e le decorazioni delle porte di Fez e Marrakech e la luce del Marocco, al rientro in Italia Calzolari dipinge ad olio l'enorme tela de *La grande Cuisine* (1985) e le ulteriori versioni pregne di spostamenti tonali e saturazioni di essi tali da riversarsi in timbri per la qualità di impasto. Con analoghi modi realizza *Pittura A* e *Pittura B* che espone nell'aprile del 1986 a Modena nell'antologica precedente l'attuale. Quelle pitture e le successive presso la galleria di Giorgio Persano a Torino nel giugno dello stesso anno sono esemplari per il disincanto dell'esercizio pittorico, ma anche per la rigidità disciplinare e la conoscenza del colore, invero assai poco comune. A quella data si attesta anche la ripresa del lavoro plastico che, progettato nel 1970, è tuttora in corso: i *Senza titolo (Work in Progress)* di Torino (1988) e di Firenze (1988- 1991) plasmati con la margarina sulle volte delle gallerie come 'cieli' trapunti da neon blu; la rete ghiacciata ricurva di fronte all'acquario di *Rete* (1988), i *Rideau* (1989) di rame e piombo ghiaccianti, i *Legno nero* (1988), i *Senza titolo (Omaggio a Fontana)*, 1989. Al piombo, al rame, alle serpentine di nuove strutture ghiaccianti sospese in verticale fanno da frange i *Senza titolo (Lumini)*, 1990, che rifondano nuovi gradi di un'osmosi emotiva tesa all'assoluto.

Qualcosa che in *Mothia* (1989) balugina e Calzolari sfiora.

Quel che, da corpo di Dafne mutatosi in fogliame tra le mani di Apollo, è sempre altrove.

- 
- <sup>1</sup> L'opera *Senza titolo*, 1970-1971 era esposta nella sezione arti figurative della rappresentanza italiana alla VII Biennale de Paris nel Parc de Vincennes nel settembre 1971.
  - <sup>2</sup> Questo brano è parte di un testo più ampio "La Casa ideale", concepito e scritto nell'ottobre 1968, che trova la sua prima pubblicazione nel catalogo della mostra "Op Losse Schroeven Situaties en cryptostructuren" Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969.
  - <sup>3</sup> Da una conversazione inedita con Pier Paolo Calzolari, Fermignano, novembre 1993.
  - <sup>4</sup> Cfr. M. Bini, *La situazione a Bologna (conversazione con P.P. Calzolari e altri)* in "G7 Studio", Bologna, 1 gennaio 1978, pp. 14-16.
  - <sup>5</sup> Cfr. nota 3.
  - <sup>6</sup> AA.VV., *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra in Palazzo Trinci, Foligno, luglio-ottobre, 1967.
  - <sup>7</sup> Dylan Thomas, *Poesie*, Milano, 1970. p. 95, versione di Ariodante Marianni.
  - <sup>8</sup> Allen Ginsberg, *Howl*, in *Juke-box all'idrogeno*, Milano, 1965, p. 113.
  - <sup>9</sup> Germano Celant, *Arte Povera Im Spazio*, Edizioni Masnata/Trentalance, Genova, 1967.
  - <sup>10</sup> Antonin Artaud: *Il Pesa-Nervi*, in *Al Paese di Tarahumara e altri scritti*, Milano, 1966, p. 39.
  - <sup>11</sup> Edward E. Cummings, *Di Nicolette*, in *Poesie*, Milano, 1963, versione di Mary de Rachewiltz, pp. 31-32
  - <sup>12</sup> Ananda K. Coomaraswamy, da *The Inverted Tree*, in René Guénon, *Simboli della Scienza Sacra*, Milano, 1975, p. 290.
  - <sup>13</sup> Questo testo ed altri che appaiono nella sezione "Films, Video, Performances", del catalogo *Pier Paolo Calzolari - opere 1968-1986*, Edizioni Cooptip., Comune di Modena, Galleria Civica, 1986, sono da attribuirsi a Ginestra Calzolari e Alessandra Borgogelli, pp. 90-109.
  - <sup>14</sup> Pier Paolo Calzolari, *Un volume da riempire in mezz'ora* in *Il teatro delle mostre*, Roma, 1968.
  - <sup>15</sup> Maurizio Calvesi, *Arte e tempo*, in *Il teatro delle mostre*, op. cit.
  - <sup>16</sup> Ibidem.
  - <sup>17</sup> Denis Zacharopoulos, *Pier Paolo Calzolari. Dalla verità dei sensi alla pittura*, in "Flash Art" nr. 98-99, estate 1980, p. 36.
  - <sup>18</sup> Cfr. nota 3.
  - <sup>19</sup> I protagonisti delle azioni in *Canto sospeso* insieme a Pier Paolo Calzolari sono Novella Belletti, Ginestra Calzolari, Gianni Castagnoli e il giovanissimo figlio Francesco Piero Calzolari.
  - <sup>20</sup> Il dipinto si trova a Londra presso la National Gallery.
  - <sup>21</sup> Cfr. Luciana Rogozinski in catalogo *Pier Paolo Calzolari - opere 1968-1986*, op. cit., p. 64.
  - <sup>22</sup> Della estesa biografia inerente il Sublime, a proposito dell'opera di Calzolari, si dovrà in modo particolare tenere presenti per i sec. XVI e XVII gli studi di Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Milano, 1584) e i "Trattati" di Sebastiano Serlio, delle "Regole" di Jacopo Barozzi ed infine delle concezioni sul "Bel composto" di Gianlorenzo Bernini. Per il secolo XVIII si considerino inoltre di Emmanuel Kant il Libro II della *Critica del Giudizio*, di Nicolas Boileau *L'Art poetique* e di Edmund Burke *L'inchiesta su Bello e il Sublime*. Per ogni altro aspetto compendiario del termine si esaminino *Da Longino a Longino - I luoghi del Sublime*, a cura di Luigi Russo, Aesthetica, Palermo, 1987 e Gianni Carchia, *Retorica del Sublime*, Bari, 1950.
  - <sup>23</sup> Bruno Corà, *Un tutto senza fine - Una simmetria cromatica di quel che manca*, in catalogo *Pier Paolo Calzolari - opere 1968-1986*, op. cit., pp. 49-50.