

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. 11-17.

Particolari: la poetica allegorica di Pier Paolo Calzolari

Catherine David

*“Si percorre il deserto con residui
Di qualche immagine di prima in mente,
Della Terra promessa
Nient'altro un vivo sa”*

Giuseppe Ungaretti
Ultimi cori per la Terra promessa

“I cannot make it cohere”
Ezra Pound

Dalla metà degli anni Sessanta, il percorso assai singolare di Pier Paolo Calzolari si sottrae alle usuali categorie estetiche scoraggiando ogni interpretazione riduttiva, formale o ideologica. Difficile infatti fissare in uno stile o in un atteggiamento la ricerca di una "disciplina organica verso l'astrazione"¹ originale, che ispira le forme molto diverse di una scrittura allegorica complessa, che "cambia nel manifestare tutto ciò di cui s'impadronisce"². Pittura, nastri sonori, testi, video, neon e strutture ghiaccianti, mostre in forma di partiture musicali, fuoco e ghiaccio, vegetali e animali vivi, tutti i mezzi sono validi per inscrivere nel tempo e nello spazio reale dei segni che siano altrettanti ostacoli e resistenze all'esperienza comune di un mondo reificato. Nella scelta dei titoli, delle forme criptiche e dei materiali "anomali" o "borderline"³ si fa strada il progetto radicale di un'alternativa poetica alla volgarità, in un "momento di pieno rigoglio del conformismo"⁴, e alla violenza nei rapporti della produzione e della consumazione materiali; ciò a prezzo di una provvisoria inintelligibilità, in una situazione dominata dai formalismi, e di una relativa marginalità, conseguenze della difficoltà ad afferrare, nel pluralismo delle sue manifestazioni, l'unità di un'opera nella quale tutto si assembla senza rassomigliarsi.

Contro l'alienazione e la confisca dei desideri nella "vita mutilata", "priva di autonomia e di sostanza propria"⁵, contro tutte le forze di omogeneizzazione delle forme e delle esperienze, Calzolari, "come altri giovani sperimentali, vuole determinare in un'immagine sintetica il luogo dove si svolge la nostra vita, e costringerci assieme a riconoscerla"⁶. Egli inaugura nelle sue opere, dai primi dipinti esposti nel 1965 nel suo grande studio a Bologna (lo Studio Bentivoglio, dove vive in comunità, lavora ed espone all'occasione da molti anni), e i cui titoli oggi appaiono programmatici - *Prolegomeni per una definizione dell'atteggiamento*, *La Scala* - altri rapporti rispetto al tempo, alla cultura e alla storia, che tendono a salvare, marcandone e rimarcandone l'assenza, la continuità perduta dell'esperienza sensibile e cognitiva.

Commentando *Quadro per G.* e *Fabula due* - presentati l'anno seguente a Venezia, Ca' Giustinian, e che integrano oggetti a tre dimensioni (una bottiglia, il profilo ritagliato di una donna, una sedia, un coltello) sulla superficie dipinta di pannelli di agglomerato - Antonio Napoletano analizzava già con molta intuizione gli sviluppi di una "fabulazione pittorica" e i segni di una "topografia emozionale" che impediscono ogni illusionismo e ogni "conclusione" dell'immagine nella mente dello spettatore, preso in una "funambolica discorsività". Per precisare poi che "ogni sua opera è la scena su cui è profilata la minaccia di una normalizzazione della sua esperienza storica, e di come egli ha saputo contenerla"⁷; contrapponendo alla realtà del quotidiano, come un "filtro", una poetica originale e astratta, ammantando il presente più prosaico delle referenze più colte o inattese attinte alla cultura e alla tradizione classica. La "conversazione con gli angeli" dei mistici e dei poeti, l'universo altamente codificato dell'ordine simbolico di Bisanzio, del Rinascimento o del Barocco, ma anche il sistema della rappresentazione classica, immaginata, assunta e portata nel corso dei secoli dalla Pittura, sono allora soltanto le "rovine" di un passato oggi ermetico, trasportate nel mondo contemporaneo come frammenti o tracce dei grandi sistemi culturali disertati dalla modernità. Un procedimento accostabile al "discorso indiretto" e all'analogia libera usati da Pier Paolo Pasolini per infrangere l'uniformità autoritaria della lingua nazionale italiana, messa a confronto, nell'*Empirismo eretico* o ne *La divina Mimesis*, alla pluralità delle lingue nella Divina Commedia di Dante; o ancora, alla trasfigurazione mitica che si attua nei suoi film, trasportando bruscamente l'universo e gli dei della tragedia antica nel mondo contemporaneo, come in *Teorema* (1968). Questi paragoni brutali e intempestivi, che introducono uno spazio-tempo singolare, sono anche dei procedimenti fortemente disgiuntivi, come la scrittura allegorica, che distrugge il proprio oggetto, mentre lo conserva in modo enigmatico; infatti, "'forme symbolique' au sens le plus général, l'allégorie fait apparaître la fragilité du symbole, sa victoire toujours provisoire et momentanée sur 'l'arbitraire du signe' (...) elle corrige, par un désenchantement immanent, le caractère illusoire de toute expression artistique" ["'forma simbolica' nel suo significato più generale, l'allegoria fa apparire la fragilità del simbolo, la sua vittoria sempre provvisoria e momentanea sull'arbitrio del segno' (...), essa attenua, per un immanente disincanto, il carattere illusorio di ogni espressione artistica"]⁸.

Dopo aver momentaneamente cessato di dipingere, Calzolari realizza il primo dei suoi "atti di passione"⁹, *Il filtro e Benvenuto all'Angelo*, progetto per un lavoro pubblico, concepito nel 1966 e presentato l'anno seguente allo Studio Bentivoglio, che egli descrive come "un tentativo di abbandonare il conforto di una certa pratica dell'arte, per cercare traiettorie aperte. Non nella direzione del moderno, ma piuttosto in quella di Bisanzio"¹⁰. In questo ambiente che articola l'esperienza immediata dello spettatore con i complessi dati dell'estetica di Bisanzio, come nei lavori che seguiranno, è la forma allegorica che, sciogliendo momentaneamente i segni dai loro usuali referenti, permette di annodare provvisoriamente tempi, spazi e immagini inconciliabili; l'angelo del titolo e la gamma di colori utilizzata (il bianco del muro e la luce della lampada wood, il verde violento del prato artificiale e il rosso vivo dei calzettoni indossati dagli spettatori) operano come "figure" del sistema di rappresentazione di Bisanzio, tal quale si manifesta nelle teofanie e nei mosaici di Venezia, Ravenna o Monreale. Allo stesso modo, *Senza titolo (Malina)*, dedicato a Judith Malina, attrice e mitica fondatrice, con Julian Beck, del Living Theater offre un'immagine impressionante quanto un ideogramma vivente della follia e della cecità, parte maledetta dell'artista; questo tema romantico dell'abbagliamento e del "sole nero" di de Nerval si attualizza, si incorpora, si potrebbe quasi dire, nelle "figure" del cane albino accecato e spaventato dalla luce e dei blocchi di ghiaccio che lentamente si sciolgono al calore.

"La Casa ideale", scritto del 1968 e pubblicato nel catalogo della mostra "Op Losse Schroeven

situaties en cryptostructuren" organizzata nel 1969 allo Stedelijk Museum di Amsterdam, è un'evocazione lirica di opere sognate per posizione, sotto forma di "casa ideale" dell'artista - *Senza titolo (Malina)*, *2000 lunghi anni lontano da casa*, *Farfalle*, *Impazza angelo artista*, *Anne (Ho cucito un vestito per l'entrata in paradiso)*, *Un flauto dolce per farmi suonare* - mai però realizzati nella loro completezza né presentati insieme (salvo, in parte, alla Galleria Gian Enzo Sperone nel febbraio 1969 e Ink di Zurigo nel 1979). Le opere costituenti questa casa ideale, moderno "palazzo della memoria", appaiono altrettanti frammenti di un sogno o di un luogo immaginario portato con sé. Questo spazio utopico accoglie il "retro dello spirito" dell'uomo e "la realtà dell'immaginazione e dei sogni vi appare sullo stesso piano della vita"¹¹; esso offre una cartografia sensibile dei desideri e della rivolta di un giovane artista a confronto con lo "stato delle cose" e con le strutture autoritarie della cultura dominante, ma anche incantato dal fascino duraturo di un'"estasi a contatto degli elementi e della presenza magica e fragile della luce (neon, candela, chiaro di luna o raggio di sole) e del ghiaccio, a lungo i suoi "media" prediletti. Egli fa penetrare nelle opere l'energia e le sorprese di una "nuova fisiologia" del vivente e delle sue multiple "corrispondenze", vicino agli "stati filosofici della materia" ritrovati dal teatro di Antonin Artaud nella tradizione dell'alchimia e delle culture non occidentali, ma ugualmente vicini alle ricerche contemporanee di "tutti i possibili processi formativi e organizzativi"¹² e di un "nuovo alfabeto per corpo e materia"¹³, ricerche portate avanti da numerosi artisti della sua generazione che con lui avevano partecipato alla mostra "When Attitudes Become Form", organizzata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna nel 1969. L'invocazione romantica di una realtà lirica e politica alternativa ("voglio l'espansione la democrazia la pazzia l'alchimia la demenza la ritmia l'orizzontalità") oppone l'invenzione, l'immaginazione e la trasformazione infinita dei rapporti "elementari" e "orizzontali" all'"irrealtà innalzata a realtà" dal mondo mercificato di cui Pasolini denuncia, nella sua opera poetica e nei suoi film, gli effetti "derealizzanti" nella cultura, la società, il corpo.

Qui, ancora, il cane albino, il ghiaccio, le campanelle (*2000 lunghi anni lontano da casa*), la brina (*Impazza angelo artista*), i gradini di "neve compressa" e il flauto (*Un flauto dolce per farmi suonare*) sono le tracce della trasformazione della materia, del passare del tempo e della presenza spirituale dell'artista che continua il suo viaggio iniziatico, diviso fra i "due orienti", guidato dall'angelo messaggero e intercessore, traghettatore da un mondo all'altro, dal visibile all'invisibile. La contaminazione del reale da parte dell'immaginario si attua meno attraverso la pratica di una "sregolatezza sistematica di tutti i sensi" che nella simultanea sollecitazione di tutti i sensi - la vista, l'udito, il tatto, perfino talvolta l'odorato, grazie alla cera calda che cola dalle candele, le foglie di tabacco, il caffè bollente nella caffettiera - crea sensazioni nuove e moltiplica gli stati emotivi, avverando il sogno del XVIII secolo e di Diderot nelle sue *Lettere sui ciechi e i sordomuti*: sentire con gli occhi, vedere con le mani, toccare grazie allo spirito. La stessa discorsività sensuale appare nelle corrispondenze più o meno segrete e nelle tracce metonimiche che corrono da un titolo, un materiale, una superficie o una tessitura a un altro, come sottolinea Mario Bertonni: "Un pezzo di muschio ricorda un velluto damascato, un piombo o un rame un'antica maschera funeraria, un granello di sale un frammento di bassorilievo, una superficie gelata un salgemma, una superficie dipinta a olio uno spesso strato di margarina ..."¹⁴.

Un analogo erotismo del frammento si manifesta, come altrettante epifanie, negli stati multipli della luce che emana dalle opere, dagli aloni, pallidi come aureole, dei neon alle fiamme danzanti delle candele: luce della memoria e del ricordo, luce del sogno, dell'apparizione e della visione, luce tremante nelle cripte e nelle chiese, come nel cuore dei grandi muri di piombo.

Il sistema simbolico di Bisanzio, la maniera, l'arabesco e la "linea asianica", descritti nei trattati

barocchi, come *L'Idea del Tempio della pittura* di Lomazzo, la Pittura concepita come sistema, sono elementi che agiscono anche come le "figure" di un'altra storia che accresce l'avvenimento, avverandosi, in tempo e spazio reali, in rappresentazioni complesse le cui scritte precisissime si realizzano in gallerie o luoghi particolari (lo studio, una villa, un treno). L'intervento *Senza titolo*, presentato allo Studio Paola Betti a Milano nel 1975, *Appunti Appunto* (Galleria Salvatore Ala, Milano 1978) e *Giardino dei Getsemani* (Galleria Tucci Russo, Torino, 1979) sono favole allegoriche che proiettano sullo spazio, i corpi e gli oggetti contemporanei, così trasformati in "geroglifici", i segni di un'altra realtà. Allo Studio Paola Betti, le figure geometriche del cerchio, del triangolo, della spirale, della stella e dell'ellisse dell'infinito regolano l'organizzazione dello spazio, interno ed esterno, e di tutti i movimenti, fino a quelli più minimi (la lumaca che scivola sulla mano della donna sulla scala), che si compiono (il taxi che delinea una traiettoria a ellisse, la donna che sale e scende la scala a chiocciola, il disco che gira...).

Al primo piano, un grafismo luminoso molto sofisticato (un raggio di luce esce da un cassetto aperto, differenze nell'invetriatura producono riflessi di diversa intensità, le finestre aperte o chiuse con precisione) riproduce le figure geometriche già citate, mentre il percorso delle sale segue i tre livelli di realtà secondo i quali si realizzano i rituali e si dispone la figurazione a Bisanzio: piano dell'Astrazione, piano del Mito, piano del Canone; un pavone bianco e un "quadro" di mosaico bianco, fissato su un mollettone dello stesso colore servono a individuare ancora, quali emblemi, il riferimento allo spazio simbolico bizantino. La decifrazione dell'opera potrebbe continuare con una infinità di "rilanci" analogici e di coincidenze formali, che all'epoca sono senz'altro sfuggite allo spettatore più attento.

Egli oggi dispone per la memoria, come noi, delle *story board* che costituiscono il bozzetto e le fotografie preparatorie, oltre alle fotografie dell'insieme e dei particolari accuratamente scattate durante lo svolgersi dell'avvenimento, oggi raccolte in un libro¹⁵. Questa pubblicazione riunisce per la prima volta questi "atti di passione", che sono stati, per più di dieci anni, l'espressione più radicale del lavoro di Calzolari e costituiscono la trama, l'orizzonte di intellegibilità e la "grande Forma" su cui si stagliano, come altrettanti "particolari" di un moderno Tempio della pittura, le opere realizzate dopo la metà degli anni Sessanta.

Appunti Appunto e *Giardino dei Getsemani* inscenano, in modo più espressamente teatrale e drammatico, la relazione passionale che Calzolari intreccia con la pittura e il riattraversamento teorico e sensibile dello spazio pittorico, che lo occupa alla fine degli anni Settanta e negli Ottanta, segnati dai viaggi e vagabondaggi fra gli studi di Bologna, Venezia, Marrakech, Vienna e Urbino. Come scrive assai giustamente Jean-Christophe Bailly, con la crisi della rappresentazione alla fine del secolo scorso e la rottura del sistema prospettico rinascimentale, "ce n'est même pas le champ de la représentation qui a été effacé, ce sont ses bords: le hors-champ a pénétré le champ et détermine un espace qui ne peut plus se ramasser comme un objet" ("non è il campo della rappresentazione ad essere stato cancellato, ma i suoi limiti: il fuori campo è penetrato all'interno determinando uno spazio che non può più essere raccolto come un oggetto"). E ancora: "Le bouleversement même du XXe siècle suscite un regard neuf sur la cohérence et l'étrangeté du système qui le précéda" ("Lo sconvolgimento del XX secolo porta a guardare con occhi nuovi la coerenza e l'estraneità del sistema che lo aveva preceduto")¹⁶. In queste opere drammatiche, Calzolari ci invita a rivisitare lo spazio frantumatosi in mille pratiche eterogenee, a tentare l'impossibile inventario di oggetti, gesti, idee ed emozioni liberatisi in quell'esplosione, a scoprire l'illimitatezza del tempo, del corpo e del sapere che è all'opera in un lavoro.

Per *Appunti Appunto*, un bar, passaggio obbligato, viene installato all'ingresso della galleria; di

fronte, un ampio sipario in mollettone bianco divide lo spazio e lascia sperare in uno spettacolo. All'interno, un muro di mattoni traforati si erge davanti a un grande monocromo blu e funge da podio per un musicista che suona ballate irlandesi al violino; più a sinistra, una scala a chiocciola disegna la "linea asianica" barocca cara all'artista, e regge un catino, colmo d'acqua, che un piccolo motore, spruzza continuamente al suolo. Più lontano, alcuni giocattoli meccanici, posati sul pavimento, vengono continuamente ricaricati da un uomo. Un pattinatore volteggiava nello spazio presentando di volta in volta agli spettatori uno dei quindici quadretti posti a terra. Vicino al quadro, un bastone d'avorio, una candela accesa, uno sgabello e un telefono, oggetti indicanti presenze (e assenze) multiple, agiscono come condensatori di senso e di energia che "magnetizzano" in modo diverso il percorso mentale e fisico che si effettua nello spazio. Questo esercizio di lettura e di commento in atti della Pittura, che non tralascia di rievocare, attraverso modi ed espressioni opposti, l'analisi decostruttiva di un Robert Ryman, si svolge come un rituale di cui si eseguono ancora meccanicamente i gesti avendone perduto il senso. Ma, come sottolinea Luciana Rogozinski, "Sperimentare di nuovo l'esperienza del trascorrere del tempo attraverso la pratica della pittura, dopo le speranze affidate (nelle performances) all'idea dell'emergere del valore del cosiddetto 'tempo reale' dell'esperienza vissuta (dal teatro del quotidiano e del limite), ha indubbiamente il carattere di un giudizio sul mondo e su quelle speranze; se la pratica della pittura è vissuta poi come disciplina, il tempo riposto in essa diventa costitutivo. Non tanto nel risultato, ma durante il suo prodursi, la pratica pittorica raggiunge forse il momento più dialettico della propria presenza contraddittoria, oggi, nella problematica dell'arte. Più la pratica del colore "ri-assume" i ritmi dell'antica scienza e della sua ragione espressiva, più essi recitano la loro parte incongrua rispetto all'uso del tempo nella quotidianità metropolitana e industriale (...)"¹⁷.

Giardino dei Getsemani, che suggerisce fin dal titolo la meditazione e il tradimento biblico, evoca ancor più precisamente l'esperienza drammatica della pittura. All'entrata della galleria, una rete metallica ostacola, senza impedirla, la visione dello spettatore, e intralcia le evoluzioni di un pattinatore che tiene fra le mani un piccolo quadro, con esso si getta a colpire violentemente la rete, distruggendolo. Sul fondo, un cane albino, legato ad una barra di rame, si muove davanti a un grande monocromo blu (*Giardino dei Getsemani*), che sembra un particolare smisuratamente ingrandito di un cielo notturno barocco o di una Ninfea di Monet. Di fronte, un grande muro giallo di pittura molto spessa, *Senza titolo (Finestra)*, inquadra la finestra della galleria, "raffigurazione" della pittura "defenestrata"¹⁸, uscita dalla finestra e dal quadro prospettico e "caduta" accanto a noi, nello spazio della nostra evoluzione. L'attraversamento di ostacoli, il movimento violento e assordante del pattinatore, la presenza estranea del cane cieco sono altrettante "prove" e "messe a prova" della pittura come luogo ed esperienza. Ed è a partire da questa esperienza e da questa visione che ritornano le immagini delle "rovine" insignificanti o sontuose che, come tanti "particolari" di una grande Forma oggi introvabile, percorrono tutta l'opera di Calzolari: il video che fissa in grande campo la bocca e la mano di un uomo che ingurgita rumorosamente una scodella di minestra, mentre una voce femminile fuori campo legge le lettere colme di nobiltà e di tedio indirizzate da Tiziano ai suoi committenti; le scale di burro (Galleria Sonnabend, Parigi, 1971) o di piombo (Kunsthalle, Lucerna, 1970), sembrano uscite da una grande decorazione barocca; "le costellazioni gialle di mimosa" (Ungaretti) sul banco di *Luogo persona tempo. Ognuno dei quali influisce sull'altro*, o la sedia di formica, l'impermeabile logoro e le tazze macchiate di caffè di *Impermeabile* (1976).

¹ Pier Paolo Calzolari, *Toward the Sublime, intervista con Germano Celant*, in *Pier Paolo Calzolari*, Urbino, Torino, 1988, pp. 7-17.

-
- 2 Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971.
 - 3 Pier Paolo Calzolari, *Toward the Sublime*, cit.
 - 4 Pier Paolo Pasolini, *La divina Mimesis*, Einaudi, Torino, 1975.
 - 5 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1954.
 - 6 Alberto Boatto, in *Il filtro e Benvenuto all'Angelo*, Studio Bentivoglio, Bologna, 1967.
 - 7 Antonio Napoletano, in *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, Ca' Giustinian, Venezia, 1966.
 - 8 Rainer Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, Parigi, 1992.
 - 9 Pier Paolo Calzolari, *Toward the Sublime*, cit.
 - 10 Pier Paolo Calzolari, *ibidem*.
 - 11 Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968.
 - 12 Germano Celant, *Arte povera*, in *Arte povera e Im Spazio*, Galleria La Bertesca, Genova, 1967.
 - 13 Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle, Berna; I.C.A., Londra, 1969.
 - 14 Mario Bertoni, *Note per uno studio della grazia e del sublime nell'opera di Pier Paolo Calzolari*, in *Day after Day*, Canale Pedrini & Persano, Torino, 1994.
 - 15 *Day after Day*, Canale Pedrini & Persano, Torino, 1994.
 - 16 Jean-Christophe Bailly, *L'art moderne, la fin de l'hymne*, Christian Bourgois, Parigi, 1991.
 - 17 Luciana Rogozinski, *La doppia ombra dell'astrazione*, in *Acrobat Mime Parfait*, Bologna, n. O, ott. 1980, pp. 28-41.
 - 18 Jean-Christophe Bailly, cit.