

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 162-175.

## ***Pier Paolo Calzolari, "vorrei far sapere che..."***

### **Denys Zacharopoulos**

Ogni epoca ha le proprie peculiarità, che costituiscono l'insieme di domande, progetti, reticenze, intuizioni, rifiuti, aspirazioni, equivoci e qualità che le sono propri. Ogni epoca ha i propri artisti, ognuno dei quali elabora, secondo la propria inclinazione, punti di vista, creazioni, idee e forme, mentalità e configurazioni, che, proprio per la loro natura, fanno di quelle peculiarità una caratteristica dell'epoca. Peculiarità che, in alcune opere e per causa loro, non sono più di ordine generale ma diventano specifiche. Non sono più riducibili all'oggetto e al contesto relativo all'oggetto che sceglie la propria collocazione, al soggetto e al fine a esso relativo che il soggetto formula, ma fanno sì che l'enunciazione e la formulazione partano da loro in quanto opere, e non in quanto sintomo dell'epoca.

L'opera di Pier Paolo Calzolari è interamente composta di questi lievi slittamenti che portano dallo spirito del tempo allo spirito che sfida il tempo, per cogliere l'epoca e la temporalità in quelle che sono le caratteristiche di una persona. Il suo lavoro segue così il movimento che conduce dalla persona quale semplice soggetto dell'enunciazione fino alla complessità polifonica del soggetto diventato opera. Il ruolo dell'*angelo* di fronte a quello dell'*artista*, tra *Il filtro e benvenuto all'angelo*, 1967, e *Impazza angelo artista*, 1968, si colloca tra l'esigenza di follia ("impazza") e quella di ritorno verso di sé (come avviene per gli imperativi kantiani). Il ruolo costitutivo dell'opera e dell'individuo esiste in quanto l'individuo si riconosce "angelo" e si accetta come "artista", senza conoscere l'angelo e senza conoscere se stesso, per l'assenza di uno "stesso" costituito. Così la persona si conosce e si accetta attraverso uno "stesso" che esiste nel linguaggio e che ne fa un linguaggio costitutivo. Linguaggio senza soggetto e senza oggetto, che fa sì che la parte dell'artista e quella dell'angelo siano determinanti, in quanto parti attive che danno vita a un'azione o a più azioni. Attraverso queste azioni, la relazione dell'opera con la materia e con i materiali che la costituiscono si capovolge, dalla realtà artificiosa e limitata ai fatti all'esperienza intima del significato e delle cose. Attraverso questi slittamenti, l'opera sviluppa una vera educazione sentimentale del soggetto e una dialettica dell'essere al mondo. Il contesto e l'oggetto cedono docilmente la dimensione della loro virtualità a uno sguardo che rompe e passa attraverso ogni apparente continuità, ogni evidenza, ogni cosa attesa, per collegarsi a un flusso continuo di linguaggio. Questo momento, sospeso ed equidistante tra soggetto e oggetto, porta l'"opera" come corpo del reato nel processo all'epoca, con la vanità sublime di ciò che fa tutt'uno con l'inquietante nudità di ciò che si dissolve e si disperde con la sostanza del mondo. Sospesi in modo equidistante tra soggetto e oggetto, tra corpo e carne, l'evento e l'opera si svelano e si compiono.

La peculiarità di Calzolari, nell'ambito della sua epoca e del contesto nel quale l'artista si sviluppa e lavora, attiene probabilmente alla dimensione caratteristica di quello che noi chiamavamo "opera". Forse gran parte di ciò che l'opera significa attiene alla relazione attiva tra il "tempo", la "persona" e il "luogo" - come dice lui stesso in una frase ricorrente che scandisce dal punto di vista teorico l'insieme della sua opera: *Luogo, persona, tempo, ognuno dei quali influisce sull'altro*. Se la frase fa

la sua vera e propria comparsa nel 1977, dieci anni dopo le prime grandi realizzazioni nel contesto dell'Arte Povera, è però implicitamente efficace fin dal primo giorno. La questione del luogo e del tempo, così come il ruolo della persona, sono le entità fondanti di ciò che sarà l'opera di Calzolari, la sua poetica, la sfera dei suoi interessi e dell'influenza che il suo lavoro misura e sfida. Molti suoi contemporanei intrattengono una relazione sempre più letterale con le cose. Calzolari concepisce la letteralità dell'essenziale come un pesante carico di influenze che collocano la questione dell'essenzialità a un crocevia in cui convergono flussi eterogenei e diversi, che formano una sfera di complesse influenze come costante tra le cose e gli esseri. Nello stesso periodo e nello stesso contesto, d'altra parte, un'altra frase completa il significato della prima, indicando la ragione del suo lavoro: "Là, esattamente là dove gli esseri e le cose nel muoversi ti sono specchio".

È inutile sottolineare la complessità della sua opera e di ciò che dà vita al suo linguaggio e alla sua poetica. Se aggettivi come "minimale", "essenziale", "strutturale", "primario" ecc. possono essere molto appropriati nella definizione delle sue materie prime e nello status dei suoi materiali, dei suoi concetti e della sua concezione del mondo e delle cose, ognuna di queste qualità opera riduzioni di tipo analitico, senza mai tuttavia diventare riduttiva del senso della storia, del significato, del sapere, dell'educazione - il senso di una sicura coscienza di ciò che si presenta ai nostri occhi non come semplice informazione, ma come elaborato compendio delle cose e del mondo. È inutile osservare una struttura primaria senza avere una grande idea della matematica, della lingua, della logica, della filosofia, dell'architettura e dell'arte. Diversamente dagli adepti della logica anglosassone, Calzolari contrappone un universo di mutazioni semantiche e di chiarificazioni semiologiche, insieme alla definizione di una libera circolazione tra codici storici del significato e metamorfosi del simbolico.

La maggior parte degli artisti suoi contemporanei concepisce l'arte come disposizione di frammenti del reale che assumono lo status di elementi di una cronaca o di testimonianza del quotidiano, senza altra elaborazione linguistica. Il fatto di presentare una cosa in quanto tale, anche se può talvolta proporre una disposizione di frammenti semplicemente collocati nell'opera di Calzolari, è nel suo caso parte di un'idea più complessa del lavoro artistico, della sua origine, della sua storia, delle sue differenti retoriche, dei suoi codici di significato psicologico, formale, teatrale, logico, pittorico, letterario, teologico. In tale contesto, l'elaborazione linguistica non solo è parte integrante della sua opera, ma ne fonda la parte costitutiva. Priva di relativismo culturale e senza un gusto spiccato per la cultura nel senso stretto del termine, la posizione di Calzolari è particolare nella misura in cui l'artista e l'opera si collocano tra la profusione di riferimenti esterni e la certezza di una cosa vissuta, in cui le forze di attrazione si neutralizzano reciprocamente e si sospendono, come quando lo sguardo di un serpente a sonagli incrocia quello di un saggio sulla montagna. Due universi di seduzione e di saggezza, due concentrazioni di energia in cui le pulsioni di vita e morte bruciano dalle due estremità colui che vi è dedito. Il ruolo dell'essenziale allora non è affatto formale ma, al contrario, forma l'algoritmo del non-senso o del perfetto arbitrio di vita e di morte che l'arte coglie al volo, tra cielo e terra. Dall'impercettibile volo dell'uccello all'imprevedibile tazza di caffè appoggiata, dal rigore dell'angelo che passa raso terra tra due porzioni di muro, fino alla forma perfetta e misteriosa dell'uovo che si chiude su se stesso - per fare solo qualche esempio di alcuni elementi delle opere di Calzolari - la natura viene fermata nell'esatto momento che conclude il superamento istantaneo di ogni contesto, di ogni oggetto, di ogni funzione, compresa quella estetica, logica o morale attraverso elementi che formano ciò che abitualmente chiamiamo *natura morta*. Quarantacinque anni dopo possiamo parlare della *natura morta* così come l'artista stesso l'ha tematizzata in molte delle sue opere. È tuttavia molto difficile dire in generale cosa significhi oggi una natura morta, in modo particolare e specifico nell'opera di Calzolari in rapporto al contesto dell'epoca. Il ruolo della vanità che Calzolari invoca e rifiuta non ha, nel concetto di natura morta, nulla di comune con un genere artistico riconosciuto. L'interruzione violenta del corso del tempo e

il deciso rifiuto dell'effetto "immagine", l'improbabilità dell'oggetto e l'assurdità di un momento di perfezione producono un carattere forte e critico e pongono il soggetto fondante del significato e del suo arbitrio poetico e politico come un'istanza sospesa, ancora da definire.

L'opera di Calzolari si basa su tale questione e su quest'istanza del soggetto da definire. Comincia con una tautologia fondante del soggetto che si pone in quanto soggetto - *Io mio nome* - e come soggetto nel mondo - *Ioio memecomepunti cardinali* - nell'impercettibile enunciazione del suo esserci. Fin dall'esposizione del 1970, l'opera ostenta ampiamente i suoi molteplici media e dichiara in modo esplicito la sua poetica e la sua politica. Linguistici o esistenziali che siano, il postulato e la posizione del soggetto non sono legati né al luogo né al tempo. Sono nell'atto che enuncia il soggetto (dove il soggetto, formulando se stesso, stabilisce la propria autodeterminazione in quanto tale) e il mondo (che è interamente stabilito con il soggetto nella sua autoreferenzialità) subito come una cosa sola, comprensibile e percepibile allo stesso tempo: Calzolari agisce con la stessa naturalezza di san Francesco che parla agli uccelli.

La storia dell'Arte Povera si conclude con quest'immagine e si concentra in questo istante. Di fronte all'impasse dell'astrazione, e soprattutto dopo l'intera storia del Formalismo (americano ed europeo), una celebre dichiarazione di Barnett Newman fa da preambolo, riepilogando una posizione: "L'estetica è per un artista quello che l'ornitologia è per gli uccelli". Inutile addentrarsi in complicate genealogie. Tra Yves Klein o Piero Manzoni, Jackson Pollock o Lucio Fontana, Barnett Newman dice semplicemente ciò che è evidente nel contesto di una peculiarità che diviene propria di un'epoca, prefigurando ciò che Calzolari scriverà esplicitamente qualche anno dopo, nell'ultimo giorno del suo percorso di ventisette anni alla galleria Sperone di Torino: "L'organicità e il pragma suicidano Pollock. Dopo quindici anni di opposti tentativi è l'astrazione invece a uccidere Rothko". Siamo nel 1970, un giorno dopo il suicidio di Mark Rothko. L'angelo diventa allora sterminatore e l'artista ha un corpo e non solo un delirio. È ciò che Calzolari fa sapere al mondo, nel passaggio dalla "casa ideale" all'imperativo dell'angelo artista e dalla ricerca della felicità alla coscienza del logoramento nella sua doppia opposizione alla natura, quella della Poesia involontaria - di un Pollock o di un Ezra Pound - e quella della morte volontaria - di Rothko o di Cesare Pavese. Pittura, superficie, gesto, materia, disegno, spazio, forma, immagine, struttura, colore, accidente, profondità, figura, visibilità, nebuloso, opacità, luce, ambiente, oggetto, trasparenza, disposizione, sublime, rappresentazione, ombra, natura, genere, vanità, tratto, punto, linea, piano, sfondo, riverbero, riflesso, maschera, sipario, teatro, lutto, non-senso, quadro: formano il programma che si declina con il tempo della storia, dall'antichità fino ai nostri giorni, come il contesto proprio della pittura e che si attua con il significato del sapere, il bisogno di fare arte, designando o riconoscendo i propri obiettivi o le proprie intenzioni, con l'obbligo di organizzare e dare una gerarchia al senso, ai livelli, agli strati e al significato.

Calzolari conosce perfettamente il progetto che attraversa da una parte all'altra il suo paese, da molti secoli, epoche e progetti. Da Napoli alle Alpi e dalla Sicilia a Venezia, la storia della raffigurazione, del significato, la storia dell'arte e la storia del potere sono una cosa sola. Calzolari la conosce e l'ha attraversata, dai templi, dalle sinagoghe, chiese, palazzi e musei, nelle città e nelle campagne. Sa perfettamente che è tutta una questione di dimensioni, proporzioni, scala, ambiente, disposizione e senso. Quando i pittori americani pensavano di fare le cose in grande per superare i limiti dell'oggetto concepito come "pezzo da salotto", ignoravano che in effetti i momenti rilevanti nella storia della raffigurazione si trovano nei grandi dipinti che, in quanto opere pubbliche, non potevano essere messi sul mercato dei collezionisti americani. Sono le grandi composizioni di Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Jean Désiré, Gustave Courbet, Édouard Manet, fino al progetto delle *Ninfee* di Claude Monet, non "pezzi da salotto", ma opere destinate allo spazio pubblico. Calzolari, come altri artisti in Europa, si confronta con questa realtà, per non parlare della peculiarità dei

grandi affreschi decorativi del Trecento e Quattrocento da lui studiati da vicino - per vicinanza tanto fisica quanto artistica e ideologica - di Simone Martini, Paolo Uccello, Ambrogio Lorenzetti, Pisanello, Mantegna, Giulio Romano ecc. Fin dalla sua prima opera, Calzolari dichiara il suo progetto, "progetto per un'opera pubblica", cosa che sarà per noi il progetto del suo intero lavoro. Da *Filtro e benvenuto all'angelo*, 1967, fino a oggi, diverse serie di opere segnano il passaggio di scala e di significato dello spazio pubblico: da *La casa ideale*, 1969, e *Oroscopo come progetto della mia vita*, 1968, fino a *Scala*, con il neon che recita il verso di Velimir Khlebnikov - "colui il quale ritrovò un ferro di cavallo" - 1969, dai materassi di mollettone bianco al neon che vibra di *L'aria vibra del ronzio degli insetti*, 1970, dai *Gesti* al neon, 1969, alle piume, agli attimi ghiacciati di risonanza degli "spazi bianchi", dalle campane d'argento e dai fili che trasmettono e reiterano il movimento nell'assorbimento della memoria di *2000 anni lontani di casa*, fino a *Il mio 25 anno di vita*, 1970, e alle serie di opere, azioni, esposizioni all'inizio degli anni settanta a Parigi, New York, Torino, Pescara, Milano, Bologna, Atene, Colonia. Il difficile dialogo instaurato pubblicamente con Mario Merz e Jannis Kounellis, soprattutto con l'esposizione di Bologna e il testo programmatico di Mario Diacono, *Per una politica della forma*, 1978, passando attraverso l'azione e l'esposizione del treno e dei telegrammi inviati durante il viaggio del treno stesso da Roma all'estrema propaggine nell'Italia meridionale, 1976, segnano il passaggio del tempo e il ruolo del soggetto nell'epoca in una maniera quasi dimostrativa. Il muro eseguito presso la Galleria Tucci Russo a Torino con la celebre frase che abbiamo messo quasi in esergo a questo testo, "Luogo, persona, tempo ognuno dei quali influisce sull'altro" e, un anno dopo, il ritorno del dipinto a tempera gialla con la finestra incrostata dentro, fino al grande monocromo blu e alla parete del pattinatore, il cancello, la tenda e il sipario teatrale, il mollettone e il vecchio con i giochi da bambino, la scala a chiocciola e la bacinella che schizza l'acqua sul pavimento, e la magnifica e rischiosa svolta che darà origine allo stesso tempo allo schiacciamento della tela contro la griglia di fil di ferro nello spazio e di fronte all'osservatore, dal 1975 al 1979. Allo stesso tempo il *Giardino di Getsemani*, 1979, luogo per eccellenza del tradimento e del supplizio della morte, della fedeltà e del miracolo della fede, segna in un modo ancora diverso il passaggio dallo spazio privato e interiore alla serena inesorabilità dello spazio pubblico. Momento di grande rischio, come di capovolgimento di se stessi su un sé che è privato dello "stesso", intensificazione di presenza dell'altro nell'interrogativo, nell'incertezza del soggetto e dell'oggetto, memoria, motivo e delirio sospesi nel tripudio dello sguardo assente e della parola rinviata, cosa e gesto contemporaneamente all'altro.

Al Formalismo degli anni sessanta che porta l'oggetto e lo status dell'oggetto nella pittura (e del sociologismo che ne deriva), Calzolari oppone la peculiarità di un mondo visto dal punto di vista molto particolare degli uccelli, rompendo con le codifiche della dialettica del rappresentabile e del non rappresentabile. Se la sua opera rifiuta l'opposizione NewYork/Parigi (e quindi anche l'opposizione Europa/America), sposta però i limiti e i confini del mondo rispetto alla collocazione tra il potere dell'io (la rappresentazione reale) e quello dell'astrazione (la rappresentazione teorica). Li sposta altrove rispetto allo spazio tra il mondo della Corte e quello del Vaticano. Gli uccelli di san Francesco sono qui, senza alcun dubbio, una straordinaria alternativa storica, filosofica, poetica e politica resa attraverso l'opera di Calzolari e attraverso la problematica dell'Arte Povera, attuale nel senso più stretto del termine.

La questione del potere non si pone come questione della rappresentazione, ma attraverso un fatto irrepresentabile: il vero e proprio potere permette l'alterità. Negli stessi anni questo tema è oggetto della ricerca di filosofi e storici come Michel de Certeau e Michel Foucault, nella formulazione delle loro opere. Tra la teoria e la realtà delle arti plastiche c'è da sempre un grande malinteso, che Calzolari sfida apertamente. La maggior parte dei teorici vede nelle opere plastiche in generale solo materia iconografica, immagine, raffigurazione e illustrazione. Calzolari spinge qui l'esigenza di

creazione artistica oltre ogni attesa. Una visione quasi francescana permette, passando attraverso la metafora del linguaggio degli uccelli, un'apertura del mondo sensibile e un'implacabile forza semantica dei gesti e dei segni. Il testo di Germano Celant nel volume sull'Arte Povera sul senso dell'esperienza artistica come senso della vita e della natura incarna proprio questo in modo radicale: "Tra le cose viventi scopre anche se stesso, il suo corpo, la sua memoria, i suoi gesti, tutto ciò che direttamente vive e così reinizia a esperire il senso della vita e della natura, un senso che implica, secondo John Dewey, numerosi contenuti: il sensorio, il sensazionale, il sensitivo, il sensibile, il sentimentale e il sensuoso".

Pier Paolo Pasolini, come Calzolari, lo ha percepito chiaramente in quella stessa epoca e, piuttosto che rivolgersi verso le figure della grande scuola del teatro, della poesia e della pittura, ha riconosciuto nell'immagine del "poverello di Dio" la forza del volto di Totò, il celebre comico popolare, e la naturalezza di un assurdo e poetico momento di verità. Tra il romanzo picaresco e il clown con il naso a patata, Calzolari colloca anche l'artista, il narratore e l'animatore, e gli conferisce lo status di personaggio quotidiano, semplice, ingenuo, assurdo e poetico. Lo colloca al punto di svolta di situazioni che possono essere ribaltate e fa passare il personaggio e il significato, con il discorso degli uccelli e con le forme più semplici, a una distanza così ravvicinata da poterlo confondere con un'ombra o una corrente d'aria. Che si tratti di parole o persone, l'aria, il fuoco, l'acqua o la luce le muovono nel momento in cui si muovono anch'esse con loro: sorriso o lacrima, sensazione o confusione, l'emozione e il sensibile si confondono e ci confondono nella più semplice delle forme, quella di ciò che è vivo.

Da questo momento in poi l'opera di Calzolari si iscrive pienamente nella propria epoca, ponendo in modo estremamente polemico le proprie peculiarità. Celant rivendica il rapporto con ciò che è vivo come essenziale di ciò che è l'opera, di ciò che è l'Arte Povera. Nel testo del volume sull'Arte Povera lo stesso tema è affrontato in senso ampio, superando il contesto italiano per aprirsi su quello internazionale, includendo la Land Art e l'Idea Art. È evidente che l'opera di Calzolari è perfettamente contemporanea dell'Arte Povera, così come degli altri movimenti o gruppi che nascono in Gran Bretagna o negli Stati Uniti. Sarebbe forse molto difficile immaginare il lavoro di Calzolari senza il contesto dell'Arte Povera, italiana come internazionale, almeno per i primi anni. È d'altra parte necessario riconoscere che quell'opera ne costituisce un limite ben definito, tanto per l'Arte Povera quanto per Calzolari stesso. Se *Filtro e Benvenuto all'angelo*, 1967, è un'opera contemporanea all'Arte Povera, Calzolari non partecipa però all'esposizione dello stesso anno a Bologna, benché viva in città e sia molto presente per via della sua esposizione di qualche mese prima a Palazzo Bentivoglio. Le ragioni sono in primo luogo congiunturali e legate alle circostanze. L'incontro tra i diversi artisti che finiranno per costituire il nucleo dell'Arte Povera avviene a ondate e in varie situazioni. Dal momento in cui ha luogo, lo scambio è intenso e il ruolo di Calzolari determinante. Questo ruolo segna tuttavia un limite all'interno dell'Arte Povera: limite forse ideologico, probabilmente generazionale, certamente geografico (e la geografia nel contesto della situazione italiana è più che significativa), culturale e, infine, sociale e politico. Resta da immaginare il luogo dell'artista in tutto ciò.

Con la frase di Barnett Newman abbiamo citato l'abbandono della dimensione estetica. Con l'abbandono di questa dimensione, il ruolo culturale si ritrova sensibilmente indebolito. D'altra parte il termine "povero" sembra indicare decisamente il rifiuto di ogni discriminazione di buon gusto e buona lega, e di definizione o valorizzazione culturale del significato. Calzolari è subito pronto per un'avventura del senso, collocandosi vicinissimo alle cose, alla vita e all'essenziale. *Povero*, dunque, come una cosa essenziale, potremmo dire con Friedrich Hölderlin, con il pane e il vino. Di fronte ai diversi minimalismi, formalismi, strutturalismi, concettualismi, Calzolari va dritto all'essenziale, ma la sua idea dell'essenza passa attraverso l'emozione. Romantico convinto, ricerca prima di tutto

un'avventura linguistica, quasi come i fratelli Grimm: il lessico del suo linguaggio artistico si crea attraverso la conoscenza dei racconti popolari e delle incredibili credenze che li originano. È su questo piano che Calzolari è simultaneamente grande amico e contemporaneo di Joseph Kosuth e di Lawrence Weiner, mentre allo stesso tempo il suo rapporto con il linguaggio, per fondare il suo rapporto con il mondo, passa più attraverso la forza dell'onomatopea che attraverso la definizione del nome o lo scandirsi della frase. In tutta la sua opera il linguaggio è presente attraverso il disegno e la luce. È scritto, prima di tutto. È scritto attraverso il fremito. La sua scrittura freme come il ronzio prodotto dagli insetti, il canto delicato degli uccelli, lo scintillio della luce, il rumore della punta della matita sulla superficie delle cose.

"Parola, linea, riflesso, ognuno dei quali influisce sull'altro", volendo parafrasare le sue parole e trovare una simmetria tra luogo, persona e tempo. Perché nell'influenza continua tra le cose, la materia e il materiale, lo stesso e l'altro, l'organico e l'inorganico, l'animale e il minerale passano vicendevolmente attraverso il movimento e il tempo, il flusso e il riflusso, la luce e il riflesso.

L'opera di Calzolari è fin dal primo giorno fatta esattamente di queste stesse influenze ininterrotte. Scivola sull'inclinazione di cose ed esseri, di parole e nomi, di gesti ed emozioni. È tra queste entità che l'opera si mostra, riunendo in sé le cose del mondo. Il lavoro di Calzolari si compone da subito di una lunga serie di opere, tutte rispondenti a una visione programmatica ed empirica, mentale e sensibile al tempo stesso. La relazione tra il corpo e il senso, lo spirito e la sensazione fisica dà luogo all'altro e al suo pensiero, al suo linguaggio. Tra i due, il sogno - come Calzolari scrive in un testo del 1968 che accompagna, insieme ad altri, l'opera *Oroscopo come progetto della mia vita* - è al tempo stesso esperienza e parola, sensazione e poetica. In quest'opera il piombo, la struttura ghiacciante, il quadro, la stella e il riflesso della luce fredda della brina e la superficie assorbente del piombo mettono in luce la duplicità dell'origine e del progetto. Sotto questa forma - la stella e l'oroscopo, uno che influisce sull'altro - si presenta l'idea della costellazione tra un corpo astrale e uno siderale e si completa il mondo aperto con un'istanza inattesa tra il sogno e il ragionamento sul sogno, tra chimica e alchimia, fisica e metafisica. La serie delle opere che connota l'opera di Calzolari forma in questi primi anni il nucleo all'interno del quale viene distrutta la relazione con l'oggetto, a vantaggio di una forte influenza del soggetto sull'oggetto.

La realtà materiale delle cose segna da subito la possibilità di realizzare l'opera. L'artista agisce sulle cose e l'opera assume la forma fisica della sua azione, o coglie l'azione delle cose sulle cose stesse. È con queste parole che, d'altra parte, Celant parlerà a livello internazionale dell'Arte Povera: "Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell'arte. L'artista si sente astratto colle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche, e reinizia a sentire il volgersi delle cose del mondo, non solo come essere animato, ma come produttore di fatti magici e meraviglianti". In questo contesto l'artista coglie i gesti e le cose nello stesso tempo in cui li produce. Celant ritiene qui che il rapporto tra l'artista e il linguaggio delle cose semplici consista nel non elaborare di nuovo un altro linguaggio. Tuttavia l'opera di Calzolari, se non si propone di produrre una qualsiasi nuova elaborazione, rivela l'elaborazione inerente alle cose, mette allo scoperto l'elaborazione che agisce all'interno delle cose stesse quale loro predestinazione programmatica e quale possibilità di influenza tra le cose del mondo.

Grafite, carboncino, sale, inchiostro, neon, fiamma, candela, paraffina, capelli, fiori, filo d'argento, foglie, schiuma, brina, ghiaccio, vetro, piombo, rame, mercurio, ottone, stagno, oro, petali di fiori, pesci rossi, il bianco degli albi e chissà quanti altri materiali superano la loro funzione primaria solo grazie alla memoria del linguaggio che è in loro, la semplice memoria o l'esperienza della memoria, quasi come la *madeleine* di Marcel Proust. Ma non si tratta tuttavia di un'esperienza di ordine estetico. Non attiene al gusto, proprio perché come in Proust il gusto della *madeleine* è immediato, si forma nella bocca e non nella cultura, si trova nell'esperienza particolare in cui il

testo, la parola, lo spirito, l'infanzia, i luoghi, i nomi, i sentimenti, le emozioni sono di ordine artistico, per quella forza onomatopoeica che produce la sensazione, e non per il suo sfruttamento culturale.

Nell'opera di Calzolari, di fronte alle questioni relative al linguaggio, le tracce e i livelli si confondono, non secondo il modo ludico degli scrittori di giochi di parole molto in voga nell'Italia degli anni sessanta, ma al contrario come nel testo di Proust, di cui non esiste equivalente alcuno per il senso stesso del particolare che ci rivela. Nel contesto delle arti plastiche, quasi nessuno ha colto così chiaramente come Calzolari quell'individuo che risponde a un nome e che cambia continuamente soggetto ed enunciazione, senza mai perdere il passaggio del significato, lo spostamento del significante, la polifonia melodica, che come se niente fosse passa come una corrente d'aria o un flusso magnetico, come un brivido o la sensazione di pelle d'oca, da un gesto all'altro, come da una persona all'altra, da una voce all'altra. Quella persona, con un linguaggio che passa da un suono a un rumore, da una linea al bianco che segue in modo permanente lo spazio - pubblico per eccellenza - della lingua e dell'essenza delle emozioni, delle sensazioni come gli istanti e le intermittenze di chi possiede la *sintassi*.

Spazio del continuo, spazio della memoria e del significato, che Calzolari ritrova in ogni qualità che si arrende, che cede all'occhio e allo sguardo, alla carne e al tatto della carne, all'udito e all'ascolto dell'udito, all'olfatto e al profumo dell'olfatto e - bisogna dire che Calzolari, insieme a pochi altri artisti nel contesto dell'Arte Povera, fa dell'olfatto un nobile strumento dell'orchestrazione dell'essere al mondo senza alcun sensualismo - e, infine, del gusto e di ciò che si scioglie in bocca, parole o zucchero, frase o *madeleine*, dichiarazione o poesia. Questo aspetto fa sì che possa intendersi con la maggior parte degli artisti dell'Arte Povera, tra Torino e Roma, Amsterdam e Berna, Nizza e Copenaghen, Krefeld e Londra, Tokyo e New York, Genova e Bologna, Amalfi e Monaco. Tra la forza evocatrice dei racconti di *Naso patata* e la naturale armonia del discorso agli uccelli, Calzolari unisce due estremi che si fanno intensamente desiderare. Lo dichiara anche nel testo programmatico che pubblicherà nel catalogo di "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren" ad Amsterdam, nel 1969, *La casa ideale*: "Voglio far sapere che non voglio momenti di conoscenza, che voglio essere vivo quanto lo si può essere ed espanso quanto lo si può essere bene, vorrei dire e far sapere quanto è importante, che è più importante il sorriso che gira attorno al viso e al cranio del gatto, e che va bene, va molto bene una scoperta di una fontana che si nasconde e voglio far sapere una lista insopportabile la fisicità la verticalità il comportamento la dimostrazione l'intelligenza razionale l'umiliazione di una procedura la rappresentatività. Vorrei dire che desidero che la mia mimica sia la mimica democratica delle cose e dico che voglio essere felice. Dico che voglio essere elementare; dico che voglio commettere atti di passione. Vorrei dire che l'anno scorso ero meno ricco, meno sensibile. Avrei potuto descrivere perfino topograficamente i materiali di un lavoro. Ora io non so compiere dei lavori ma determinare un incontro o compiere degli atti che mi sono utili perciò posso dire che immagino una casa dove io possa vivere elementare ed inventivo". Segue una lunga enumerazione di cose che altro non sono se non le opere che hanno costituito, costituiscono e costituiranno la quasi totalità del suo lavoro dal 1967 fino a oggi, o quasi.

Questa elencazione, ammirevole e inquietante, abbraccia lo spazio dell'opera di Calzolari, quello della sua epoca e quello che possiamo definire con lui spazio pubblico... Di fronte a questa realtà colta nel tempo, possiamo chiederci se si tratti di un atto che attesta un seguito nelle sue idee, la sua determinazione cerebrale, la presenza di un'idea fissa, una costruzione paranoica, una mania interpretativa, una serie di prodotti della fantasia e di fissazioni, una proiezione ossessiva, una deliberata costruzione di immagini, un programma iconografico, la decodifica di un sintomo o l'affermazione di un grande racconto... Difficile dirlo, e soprattutto inutile dire qualsiasi cosa, nella

misura in cui Calzolari stipula in prima persona, come in ogni grande manifestazione di arte, il patto di un allontanamento del dolore e di una restituzione della perdita attraverso l'affermazione del soggetto e di ciò che è vivo nell'opera e per l'opera. "E dico che voglio essere felice", è la dichiarazione poetica e politica per eccellenza del suo progetto, in quanto "progetto pubblico", che lo colloca alle origini del mondo moderno, come François Rabelais, o Michel de Montaigne, Dante o Giovanni Boccaccio...

Ancora una volta Calzolari si distingue dai suoi contemporanei e segna la propria peculiarità attraverso questo stesso mezzo. Il suo "frammento" non è solo il campionario che testimonia un esperto seduttore come nel caso dei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes o di altri libertini degli anni settanta. Calzolari è un fine moralista, non come nel diciottesimo secolo, ma perché fa sì che la natura morta sia tanto aspra e terrificante, tenera e affascinante come il cranio di Yorrick tra le mani di Amleto, bastone del giullare e scettro nelle mani di un principe sospeso tra una guerra di religione e una guerra civile o che l'anamorfoosi della visione dello spazio collochi tra i paesi, le lingue e i personaggi degli *Ambasciatori* di Holbein uno stesso cranio umano per tutti, origine e fine di ogni diplomazia e ogni discorso... Come Amleto, tra il sonno e la morte, lo spettatore dell'opera di Calzolari guarda la vanità del mondo con il distacco di un principe deluso ma mai decaduto dalla sua altezza. Ironia e pathos inquadrano l'aspetto sentimentale e quello innocente, ma la poesia resta intatta fino alla fine. Come un uomo rinascimentale, Calzolari oppone al dominio delle rappresentazioni la scoperta di mondi nuovi, il senso del pluralismo linguistico che non genera la ricchezza culturale ma soprattutto l'amore dell'essere umano che può richiamarsi a ogni linguaggio, compreso quello del non-senso, ma mai a quello dell'intolleranza. L'odio stesso e la follia fanno parte dei sentimenti e delle emozioni, ma non delle raffigurazioni. Il loro potere non riguarda nessuno, mentre la loro forza e il dolore che riassumono riguardano l'umanità.

Calzolari è pronto così ad affrontare, in questa casa che si è mentalmente e artisticamente costruito, la morte della natura, la "natura morta", per una duplice ragione: la distruzione di ogni arroganza razionalista e l'ascolto attento di ogni lontana eco della differenza che le cose portano con sé come loro ragion d'essere e come memoria della loro presenza nel mondo. La sua opera prosegue, intrecciandosi in lunghe linee narrative e poetiche, consumando tutto e ritornando sul senso di quest'usura "contra naturam", 1970, da cui ha avuto origine gran parte del suo rapporto con il mondo, quella forza poetica dell'assurdo che solo il linguaggio permette, in quanto universo del particolare e del virtuale. Fino al logoramento e alla combustione, fino alla morte e alla minaccia permanente di ciò che è vivo per la presenza della morte e dell'accidente, la sua opera è l'esorcismo stridente e armonioso di ogni maledizione, di ogni malvagità e di ogni cattiveria.

L'uomo non è per nulla buono per natura e la natura non è buona per nessuno, ma la morte fa sì che impariamo poco per volta a essere migliori, a concedere alla vita ciò che le spetta, le sue qualità, la sua emozione e le sue sensazioni. A partire da questo momento, la "natura morta" segna un capovolgimento della situazione e del senso, che trasformano permanentemente il lavoro artistico in un motore che, più che produrre ancora vani e inutili oggetti che incoraggiano la nostra mediocrità, costruisce la materia del mondo, dispensa di nuovo il ricordo di ciò che è vivo, conserva il senso dei nostri significati, dà forza poetica e permette di cogliere il senso politico del mondo e dell'essere umano come parte di una grande educazione sentimentale, di un grande sapere condiviso, di un'esistenza morale e di un motore etico della vita, una ridefinizione dell'essere umano e una redistribuzione del ruolo e dello status dell'artista, del soggetto e della persona di fronte al tempo e alla vita. Da tutti questi anni e dall'Arte Povera a oggi, Calzolari produce nelle differenti serie di opere, perseverando nella sua posizione obliqua come le sue torri che pendono da un lato, gli elementi di un universo elementare ed essenziale della nostra presenza in sé e della nostra presenza nel mondo. Produce gli elementi della serena vicinanza all'essere umano che siamo e l'essenziale del



nostro tenere a distanza con ciò che non siamo. Produce una presenza nel mondo e tra le cose che non è né evidente né impossibile, ma solo giusta.