

New Art

Contemporary Art Magazine March 1989

INTERNATIONAL

USA & OTHERS \$7.5 • CANADA \$9 • GREAT BRITAIN £5.50 • DEUTSCHLAND DM 15 • FRANCE FF 60 • BELGIQUE BF 370 • SWITZERLAND SF 14 • AUSTRIA ÖS 110 • ITALIA L 12000 • ESPANA Ptas 900



PIERPAOLO CALZOLARI

Directeur Responsable : MARIO PROSPERI
Directeur de la Rédaction : CARLO PROSPERI
Assistante : ELISABETH BOZZI
Secrétaire de rédaction : FRANÇOISE JEANNOT
Médias : OLIVIER ZAHM
Concept, maquette : PHILIPPE BOMPARD
Contributing Editors : JUAN MANUEL BONET,
NICOLAS BOURRIAUD, MARIO COSTA, BRUNO CORÁ,
ARCANGELO IZZO, ALAN JONES, HENRI-FRANÇOIS
DEBAILLEUX, LIAM GILICK, LUIS FRANCISCO PEREZ,
ACHILLE BONITO OLIVA.

DIRECTION ET RÉDACTION : SINE INVEST s.a.
14, RUE DE LA SOURCE 75016 PARIS FRANCE
TEL : (1) 45 20 48 59 FAX : (1) 42.88.52.72

DIFFUSION : SEPI SRL, Corso Re Umberto 88 - 10128 Torino.
ITALY. Tel : 011. 50 09 72 - Telefax 11.59.55.03. TELEX :
22.10.87

DISTRIBUTION

ITALIA : MESSAGERIE PERIODICI S.P.A. Viale Famagosta 75.
MILANO. Tel : 02.84.67.545.

EUROPE - CANADA - JAPON : AIE, Via Gadomes 89 Milano.

FRANCE : N.M.P.P. 111, rue Réaumur, 75016 PARIS CEDEX.
Tel. (1) 40.39.22.46.

ESPAÑA : SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERIA
(S.G.E.L.) Avda Valdeparra, 39, 28100 Alcobendas (Madrid).
Tel. 65.11.700. Telex : 22092 Niola E. Fax : 6520293.

USA : EASTERN NEWS DISTRIBUTOR, 250 West 55th St. NEW
YORK, 10014 N.Y. Tel : 212-614.20.00

PUBLICITÉ

FRANCE : N.A.I. SINE INVEST s.a. 14, rue de la Source, 75016
PARIS. Tel : (1) 45.20.48.59. FAX : (1) 42.88.52.72.

SPAIN : ROSA ARNAIZ RODRIGUEZ, C/Virgen Vinaz n° 13 - Esc
5° D. 28031 MADRID. Tel : 1-331 73914

ADVERTISING RATES ON REQUEST

COPYRIGHT : Les droits de reproduction sont réservés pour tous
les pays à NEW ART INTERNATIONAL.

La rédaction n'est pas responsable des documents adressés et leur
publication n'engage que la responsabilité de leurs auteurs. Les
documents photographiques sont restitués sur demande écrite
dans un délai de 3 mois après leur parution.

EDITIONS : SINE INVEST s.a. NEW ART INTERNATIONAL
14, RUE DE LA SOURCE - 75016 PARIS - FRANCE TEL :
(1) 45 20 40 59 - FAX : 42.88.52.72

PHOTOCOMPOSITION : PERMANENCE COMPO PARIS
PHOTOGRAVURE : OFFSET PUBLICITÉ PARIS
IMPRIMERIE : STAMPERIA ARTISTICA NAZIONALE, TORINO.

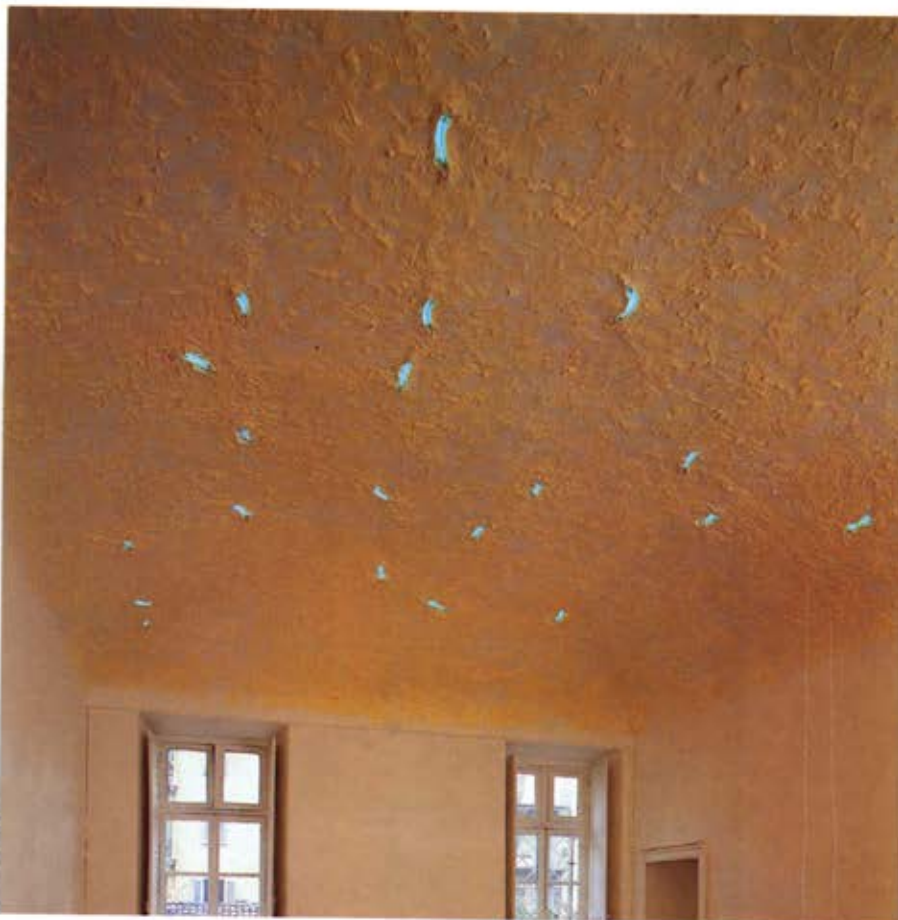
Associato al n° 3956 Tribunale di Torino ITALIA da 04.08.88
DÉPÔT LÉGAL JANVIER 1989.

March 1989

4 th year

n° 2

© F. Pellion



PIERPAOLO CALZOLARI. Installazione mostra personale.
Gall. Persano Torino maggio 1988. Margarita, cera, neon.

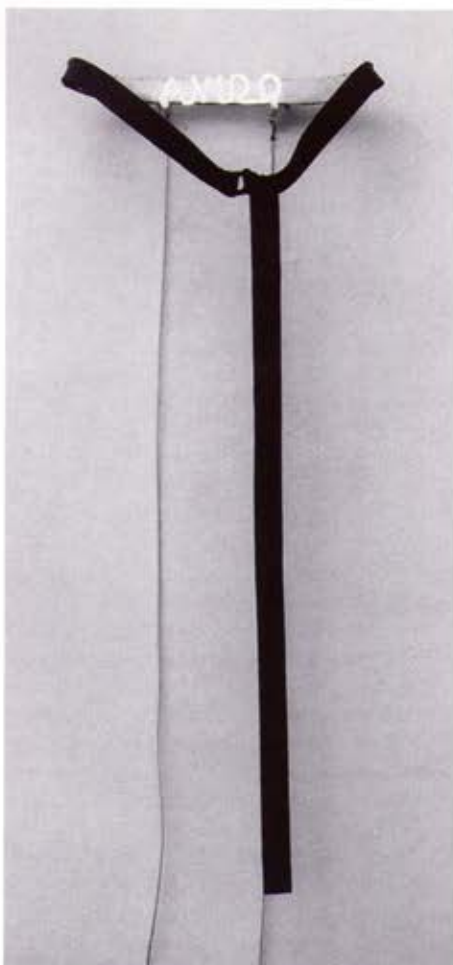
PIER PAOLO CALZOLARI

Trasformazioni iniziatiche verso la luce

Bruno Corà

Un'escursione termica incessante sembra avvolgere l'opera di Pierpaolo Calzolari. Circondato da una temperatura autonoma e autevole il corpo dei suoi lavori in questi anni sembra essere posseduto da discontinui gradi di irradiazione auratica: chi può dimenticare l'arsura mista ad arreso desiderio che emana l'opera « Avido » (1969) piccolo capolavoro di eccesso e di abbandono? Inquieto, incontenibile, apparentemente infedele, un furore 'trovatore' domina l'immaginario di Calzolari, distaccando certezze raggiunte, squilibrando lineamenti già definiti di suoi precedenti risultati formali, facendo tabula rasa, per un istante, di quanto nel sorgere di un'opera emozionalmente appaga l'intento espressivo, ma per quiete successiva lo tormenta

Sovente, entro il largo peregrinare tra materie significanti, l'artista ha espuntato un modo unico nel trattarle, ha suscitato in esse un demone luminoso o umbratile, ha toccato un nervo che le ha rese vibranti esponendole in un'offerta capace di suscitare nella percezione individuale quella sensualità che la materia stessa rivelata ostenta. Dalle opere 'ghiacciate' (1968) ai vasti dipinti compiuti tra la seconda metà degli anni settanta e gli anni ottanta, sino alle attuali soluzioni ove riappaiono materie quali il piombo, il legno, il sale, il neon luminoso e il caldo materiale organico quale è il burro, il periplo del suo lavoro ha divorato e prodotto energie difformi e non conformi. La mostra presso la Galleria Persano a Torino nell'88 ha evidenziato un nuovo scarto linguistico, dopo l'affondo pittorico di questi anni. In essa si sono affacciati nuovi modi di trattare antiche materie del repertorio dell'artista. Ora sembra opportuno domandarsi quali siano i moventi dell'azione pittorica che precede queste nuove opere ancora devote al grigio del piombo, al bianco del congelamento o del sale, all'annerimento dei legni combustibili, all'avorio del burro febbrilmente sparso sulla volta della galleria, come un firmamento trapunto da segni luminosi al neon.



PIER PAOLO CALZOLARI. « AVIDO »

Per giungere alle conseguenze dell'attualità è opportuna dunque una sosta retroattiva e un'analisi di queste tele e di quei lavori che precedono immediatamente la mostra torinese dell'88. Com'è dunque – non cos'è – la pittura di Calzolari? Anzi, come sono queste opere di Calzolari, visto che diverse, nascondono più di qualche segreto del mestiere. Un mestiere abbandonato, come dice lui, « la mia generazione non ha mai fatto abito della pittura » (1986)⁽¹⁾. Sono e non sono questi dipinti come il luogo a cui si torna dopo « 2000 lunghi anni lontano da casa ». Sono e non sono come il luogo che nel percorso include la stella, e l'ampio vagare a serpente intuizione, candida raggelata odissea. Sono come il luogo stesso di quel « Oroscoipo », di quel « Lago del cuore » ove il pittore si perse e si disperde con Dolce flauto, stagno della pittura tabacco e muschi, leuco, plumbeo, ocra umore, hortus di cla-usura! « Avido » « Cavaliere alle rose », « Astratto nella tua casa », ripete « Non », senza titolo ripete differente giocoliere, anatema ripete la giaculatoria della trasformazione: *mortificatio, imperfectio, putrefactio, combustio, incineratio, satisfactio*; in virtù della luce. Com'è ripetere è sempre differenziare, com'è nelle versioni dell' « Io e i miei



PIER PAOLO CALZOLARI • FINESTRA • 1978

5 anni nell'angolo della mia reale reale predica ». A Tiziano toccò di dipingere nell'arco di trent'anni, due volte il « Cristo coronato di spine » che dall'una versione all'altra scopre di non somigliarsi più e dove rende evidente che quell'uomo tormentato non è che la pittura, unico umore che sempre sgorga dalla medesima mano, sorgente dotata di maggiore o minore visione, di maggiore o contenuta sensualità, con o senza pudore, seguendo gli impulsi di un piacere plastico o ascoltando dimessa la temperanza, con maggiore attenzione all'esterno di sé o maggiore attenzione all'interno di sé, col pensiero che vi può essere più pathos in una bella carne o che vi è già fin troppo pathos in una carne che non è più bella; con la convinzione che la forza sta nel vivido o con la sapienza che l'indistinto vela un'ineluttabile vanitas. Com'è dunque o come non è la pittura di Calzolari?

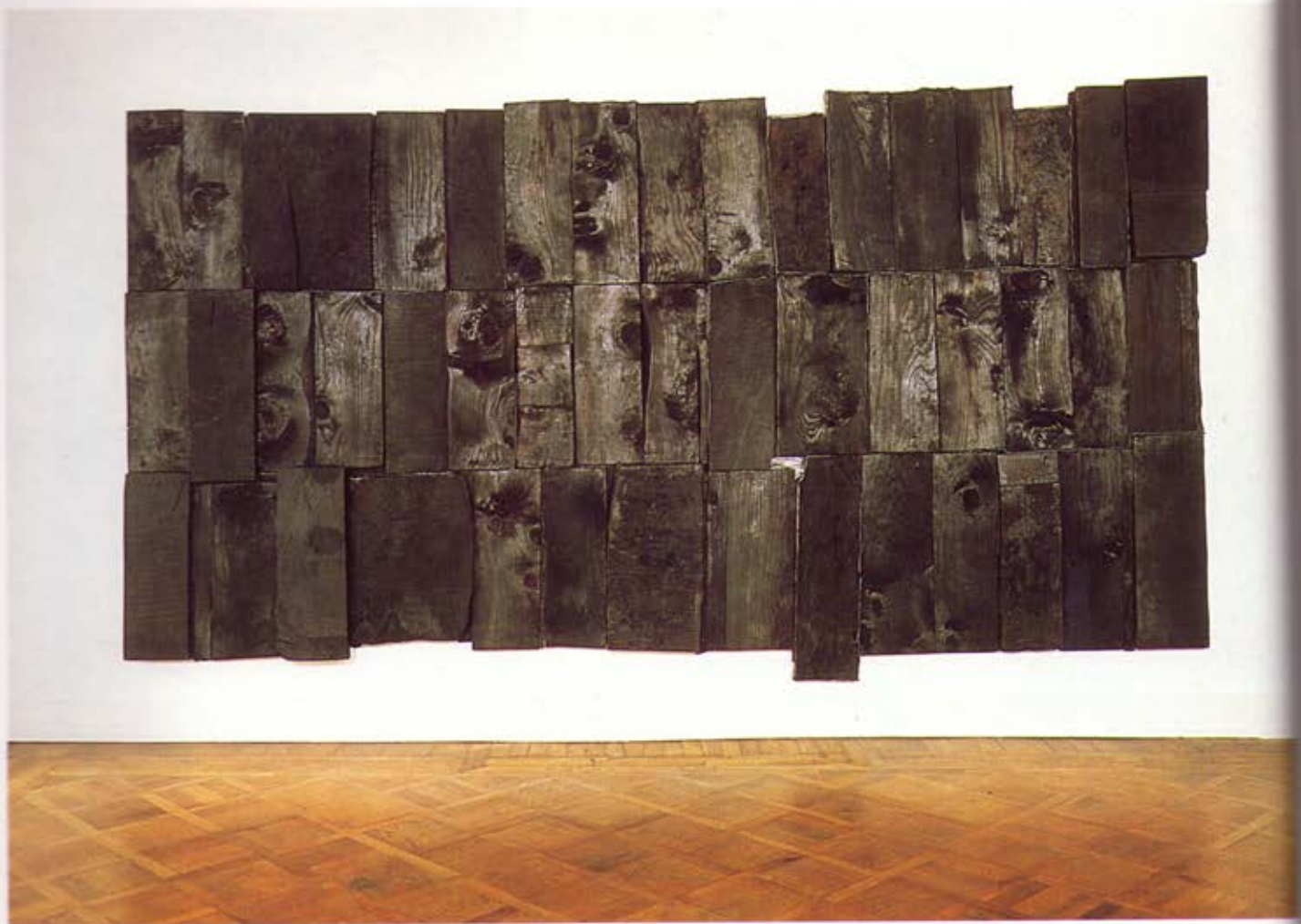
Piombo trasmutato in tela; dal grigio assorbente e modellabile, dalla densità raggrinzita o lisciata raggelata o assunta

nella sua calda inerzia d'abbandono mutata in vibrante superficie di colore. Il pittore è tornato a casa ed è ripartito. Da dove ha inizio la nuova odissea? Dalla prima carta temperata o dall'ultima tempera lignea? Eccedente ed estremista il percorso della sua peregrinazione depista, disorienta, non chiama mai le cose per nome, le offre mentre esse si son già presa tutta l'attenzione, la percezione e l'educazione! E come in un parlato, prima ancora del giudizio di chi dialoga, la parola si prende tutto e regna nella sonorità ontologica, irreversibile e insindacabile dei suoi accenti.

Avanzano verso il momento dell'osservazione dal presente che ti circonda con le sue nuove campiture, le opere premonitrici di Calzolari, quelle che l'artista ha dipinto lungo tutto il corso degli anni '70 e che alla tela dipinta sembrano assegnare il ruolo di fronte da sedurre, di meta o termine verso cui recitare l'azione. Come se la tela avesse pazienza, e impazienti e incontinenti fossero le azioni, il da sein' dell'artista

o dei suoi performers vivi o addirittura i suoi congegni sensazionali animati da un ingranaggio induttivo.

La tela dipinta dal futuro verso il '72 era là quasi come in preda a una serenata: blu monocromo al quadrato in preda al candore di un giaciglio trapunto, al rossore slabbrato di una rosa, all'incolore trasparenza dell'acqua nella brocca; ancora nello stesso anno la tela dipinta era là nel suo autocontenimento monocromo, misurata nella sua ampiezza dalla lineare distensione di un filo d'oro, schienale alla panca, fondale ai gesti, rituale schermo alla natura morta di un uovo sospeso nella caraffa di vetro. Appaiono le piccole e grandi tempere, 1977, sulla superficie interamente ricoperta da sei cartoni, un quadro unico, un'atmosfera agitata dai blu, si spande un alito sospinto da un'elica esterna al dipinto; è un perverso ventaglio fornitore che smanta e rinfresca l'intimità pittorica, un volo verso l'amata materia aerea, in attesa spalancata dello sguardo. Appaiono le tempere grasse e gialle, 1978, corteggiate da



PIER PAOLO CALZOLARI. « LEGNO NERO »

una piuma, che ne solletica la distanza, violata nella loro monocroma continuità dalla breccia di una finestra, ready made a scala di paesaggio vero! È questa « Finestra » (1978) una delle pitture più intense e problematiche di Calzolari fine anni settanta. Un pezzo d'intelligenza ad alto rischio, un'opera di totale ambiguità dichiarata, un innamoramento infedele, una visione integrale, un uso antiduchmpiano della trasparenza del vetro inglobata nell'opacità della pittura, una scherma tra natura e cultura, tra reale e virtuale, tra interno ed esterno, una versione asciutta e luminosa del consueto vano che sembra tuttavia ribaltare linguisticamente (e onorare indirettamente) la lezione del Balla di « Villa Borghese - Piazzale della Fontana » (1910-11), ma soprattutto del « Paesaggio di Dusseldorf » (1912). È l'allusione più simultanea e sintetica che si potesse dare alla 'veduta' ed insieme di un concetto doppio, opposto e asimmetrico dell'immagine: è la verifica incontestabile, grazie alla messa a confronto assediante ed ironicamente innocente tra linguaggio e realtà, di come il primo sia l'unico asso-

luto veicolo per conoscere la seconda e di come il suo farsi cornice, 'parergon' entro lo spazio espositivo rispetto al reale al di là di esso, rinvii tale reale all'esterno dell'arte (la natura) che da sola nell'opera resta mirabilmente unica verità immutabile a farsi ammirare. La sua stesura circoscritta, il suo esser composta a misura dà a quest'opera, un tutto giallo accerchiante, una forza tipica di quelle opere che magicamente esprimono e costringono spazio, luce ed aura. E credo che non sia errato mettere in relazione per gli interni costruiti, tale « Finestra » con opere come « Pittura A » (1986), in cui sia pure lambita e discreta nell'estremità superiore del dipinto di estese dimensioni è annunciata ancora una soglia, un bordo giallo, una zona mutante l'interno-esterno del dipinto e del soggetto e da cui pur proviene la luce al dipinto che considera tematicamente un 'interno' il cui 'telescopaggio' evoca la pregnanza cromatica e la 'sospensione' oggettuale bonnardiana, cioè 'fatta' tutta dal pigmento cromatico.

Se ce ne fosse bisogno, scartando la grafia ma andando all'anima pittorica, si

tenga a mente per questo accostamento al fantasma opere come la « Sala da pranzo in campagna » (1913) o « La tavola e il giardino » (1932) o « Les palmiers » e « il giardino bagnato ». E il registro bonnardiano sembra essere assieme a quello mutuato dai risultati della meditazione pittorica sterminata delle « ninpheas » di Monet, a cui ho già in più di una occasione accennato (2) e forse alle colte e contemporanee composizioni di un De Nittis, il paradigma di riflessione su cui muove Calzolari per la sua rinnovata confessione alla pittura. L'artista pone il suo lavoro su tale sintonia perché in effetti quella trina esperienza, Monet - Bonnard - DeNittis - sembra essersi 'sospesa' sotto l'incalzare delle escursioni che daranno vita al cubismo e ai maggiori movimenti della pittura d'inizio secolo, quali più o meno ma in genere tutti poco disposti a prestare orecchio ad un'orchestrazione sapiente degli strumenti della pittura, e dunque più versati all'uso ideologico che iniziatico della cultura pittorica.

Ma è proprio nell'atto di volgere le spalle all'ideologia per riaffacciarsi alla



PIER PAOLO CALZOLARI - RETE -

...natura che Calzolari trova di fronte a
 il capitolo incompiuto e forse incom-
 pibile di quell'estetica che si reifica nella
 decorazione intesa come esercizio di un
 cinismo aureo sul linguaggio. La
 « Finestra » è un dipinto che si volge a
 cornice attorno ad una natura-natura,
 cioè ad un vivente. Essa è un vero e
 proprio 'parergon': « E' ciò che non
 deve diventare, allontanandosi da se
 stesso, il soggetto principale... un parer-
 gon... non si trova a lato, si riferisce e
 opera, da un certo di fuori,
 all'interno dell'operazione. Non è né
 semplicemente al di fuori, né semplice-
 mente all'interno... E quando Kant, a
 chi gli chiede « che cos'è una corni-
 ce? » risponde « è un parergon », un
 misto di-dentro e di-fuori, ma un misto
 che non è mescolanza o un compro-
 messo, un di-fuori che è chiamato
 all'interno dal di dentro per costituirlo
 nel suo interno... (5).

La « Finestra » di Calzolari, 'parergon'
 nei più cinici della modernità, opera
 sullo sguardo non consentendogli nem-
 meno la chance di sottrarsi alla costitu-
 ta fenomenologia che il corredo ico-

nografico al saggio derridiano esibisce
 - il delirio decorativo di Antonio Fan-
 tuzzi (1542) - in quanto spinge la sua
 ambiguità alla soglia della volontà per-
 cettiva dello sguardo dell'osservatore ;
 il quale può considerare il 'vuoto' che
 essa circonda come il 'pieno' essenziale
 al compimento di quest'opera, oppure
 trascurare quell'al di là di natura che
 esiste oltre essa e che occupa nella
 visione questo 'vuoto'.

La « Finestra », quando tutto questo
 conflitto della percezione si è placato,
 e risolto in una scelta, esibisce la sua
 natura pittorica, innocentemente irri-
 dendo ad ogni soluzione dello sguardo
 e della coscienza. In questo senso non
 è solo il risultato contrario e negativo
 degli esiti di Balla dianzi evocati, ma è
 anello di trasmissione di una cultura che
 dall'oriente all'occidente, dall'arte tan-
 tra al 'vide' kleiniano e paoliniano,
 spinge in avanti e in fuori dalle secche
 del 'pieno' ideologico, verso una riqua-
 lificazione della coscienza stessa dello
 sguardo che, se non vuole mondana-
 mente distrarsi, deve tornare a contem-
 plare la cornice, cioè la pittura. Quello
 sguardo che in chiunque può mutarsi,

riscattandosi dalla névrosi arrecatagli
 per ricerca di significazione totalizzante,
 in abbandono rivelatore e adesivo al
 particolare dell'essere e dell'esserci che
 è riscoperta del tutto. Parlo di quella
 sacrosanta coscienza a cui giunge l'ar-
 tista che guarda tutto senza gerarchia
 meritocratica. Così non sembra più
 incomprensibile nell'evolversi della
 vicenda Calzolari l'attitudine che, nel
 proposito di ascendere a gradi iniziatrici
 pittorici maggiormente decantati fa sì
 che il tuffo di Calzolari da questa
 « Finestra » oltre essa si compia entro gli
 sbarramenti del « Giardino dei Getse-
 mani » (1979) a ancor più, una volta
 divelte le ultime barriere che ancora
 permangono in quell'opera, entro la
 densità frontale del « Monocromo blu »
 (1979) che è già apnea aerea e subac-
 quea, cioè spaziale, nella palude carica
 di plancton della pittura.

Da quelle iperossigenazioni ed ebbe-
 rezze scaturiscono quadri come « Due
 cappelli » (1981), ordinato da una
 misura di intenso piacere cromatico,
 « Stuka » (1982), « Aquilone urbinato »
 (1983) e infine, rotti gli ormeggi, verso
 il mare aperto dei « Rideau » (1984) -



PIER PAOLO CALZOLARI - «TAVOLO»

altri parerga! - e la serie della « Grande Cuisine ! » (1985-86). E se in « Rideau V » (1984) la pittura di un decoro domestico giunge ad esibirsi come ostentazione di sé attraverso l'ornamento stesso e mediante i ritmi dei gialli, degli arancio, dei rossi che appaiono contendere al blu di fondo l'ampiezza di una enigmatica comune assenza di funzione e d'azione, nella « Grande Cuisine » (1985) sia il taglio

dell'immagine-visione che è 'non panorama, non tracciato, non orizzonte', sia l'insistenza di un pretestuale decoro legato ad una volontà di perdita tematica evocano ancora e sempre più scavalcandolo il principio monetiano dei « cinque colori e un tema - la pittura è fatta ! » (Monet).

L'olio su tela di oltre nove metri della « Grande Cuisine » nasce da una tematica di decoro tiepolesco che un singo-

lare quanto felice stato di abbandono e rêverie di Calzolari dilata e sviluppa a riflessione sulla pittura stessa. Particolare di un banchetto che diviene di misura spaziale, ma che si intuisce lavorato a distanza di gomito dalla tela un corpo a corpo che non oltrepassa mezzo metro per volta, 'dentro' la spazialità stessa a che pur sottende, la « Grande Cuisine » è - come l'artista stesso rivela - il documento di una peregrinazione prima ancora che tra luoghi che l'hanno suscitata (da Venezia al Marocco) tra l'opaco e il vivido dei pigmenti cromatici, tra le loro proprietà materiche che nelle stesure e forme lasciano intuire la consumata elaborazione lessicale dei toni, dei timbri delle saturazioni.

Calzolari lavora su una tradizione e una disciplina del dipingere che anziché tessere un gergo com'è dato osservare spesso recupera interamente le regole grammaticali e la sintassi del discorso per giungere attraverso una profonda conoscenza dei costrutti linguistici ad un 'parlato' che tuttavia è economia poetica non certo carenza espressiva. Così, quando durante l'arco degli anni '67 - '78 i rapporti semantici delle sue opere sembrano tener conto e scaturire da regole costruttive linguistiche di tipo - potremmo dire - laciano, per associazione e scissione continua, sembra che tale 'parlato' si preoccupi eminentemente di giungere all'invocazione, alla testualità della preghiera e dell'orazione appassionata ma rituale del dipingere.

Tale orazione ordinata secondo una costruzione della frase-immagine osservante della disciplina liturgica della pittura si esprime per spostamenti tonali. Quasi tutte le opere espote nella mostra presso la galleria Persano a Torino nel giugno - luglio dell'86 sembrano osservare, al di là dell'articolazione compositiva dei piani di colore risuonanti dal fitto impasto ad olio, il rapporto tra tonalità più o meno sature e derivate da differente qualità di impasto cromatico. E proprio là dove il tono sembra cedere e scivolare verso un timbro spesso il carattere di questo è dovuto alla semplice sottrazione o addizione di saturazione del tono...

Ogni dipinto di quella serie appare così calibrato secondo una rigidità disciplinare tale che i movimenti interni allo stesso colore risultano regolati da uno studio sul tono locale e sul tono generale, al punto che tale dinamica interna al colore appare significativa e deve essere letta secondo una filologia pittorica più che letteraria. E' infine chiaro che anche nel caso della grande com-



PIER PAOLO CALZOLARI, « SEDIE », 1988. © Pellion

...zione realizzata con emulsione
...o (cm. 280 x 460), ove si intrac-
... una colonna e un capitello e degli
... fantasmatici, non si tratta di una
... immagine retta dal revival di morfo-
... linee o italianistiche, ma di un tema
... sono alla pittura, di un sogno che
... ampare interamente e internamente
... della pittura stessa. Par tale via, ogni
... di quel ciclo dell'estate dell'86
... Torino sembra un dialogo ventrilo-
... con le opere dai fondi in piombo
... 67-68 e con quelle dell'88 di cui ho
... minato. Lo spazio si presenta con le
... stesse congiunzioni tra parti diversamente
... trattate, con le stesse giustappo-
... zioni, stesse suture, stesse campiture
... crescenze, con lo stesso brivido
... sensitivo.

...i, intendiamoci, questa di Calzolari
... è una mozione d'ordine, un rigur-
... d'ortodossia, un riaffacciarsi da
... in realtà non si è mai distolto; è

al contrario un atto a caldo, un'ac-
... tuazione della passione che sempre lo
... ha mosso, come sempre senza certezze,
... perché l'esplorazione del corpo della
... pittura è compiuto alla 'cieca' e tutta-
... via, come pensava Monet per giungere
... a 'vedere': Il vedere in tal senso è gio-
... care dimenticandosi del gioco e se,
... come dice Gadamer, « il gioco rag-
... giunge il proprio scopo solo se il gio-
... catore si immerge totalmente in esso.
... Non il rimando esteriore del gioco alla
... serietà, ma solo serietà nel giocare fa sì
... che il gioco sia interamente gioco »,
... allora il parlato si dimentica nel pronun-
... ciamento stesso delle parole per il pia-
... cere della nominazione.

Si comprende dunque che la « Grande
... Cuisine » - senza volerne ridurre le
... risonanze possibili e molteplici - è
... anche uno dei più recenti testi di Cal-
... zolari sul dipingere come vistoso atto
... del lavoro di preparazione e composi-

zione dei sapori, come degustazione ed
... emissione di salivazione nella 'con-
... suazione' della pittura.

Fantomatico apparato per un ban-
... chetto, la « Grande Cuisine » rappre-
... senta il sontuoso e cinico dispiegarsi
... della decorazione che invita ad essere
... considerata come risultante dell'accos-
... tamento di un colore all'altro, di un
... addensarsi di tinte e di luce, come di
... senso e di 'sapore'. Se si volesse vere-
... mente giungere al corpo reale di essa
... non resterebbe che avvicinarsi alla tela,
... portarsi del colore alla bocca e azzar-
... dare l'umile assaggio! □

(1) Bruno Corà - dialogo con Pier Paolo Calzolari - Urbino, Settembre 1986 (conversazione inedita).

(2) B. Corà, « Iceberg Europe - The Crystal Faces of the Italian forces » in catalogue « The Enigma Iceberg - creativity in Germany and Italy Today - Art Gali of Ostro, B. Corà » Un tutto senza fine - una simmetria cromatica di quel che manca » in cat. « Pier Paolo Calzolari, opere 1968-1986 ».

Galleria Civica del Comune di Moson, marzo 1986.

(3) J. Derrida - « La verità in pittura », Newton Compton ed., Roma, 1981, pagg. 55-81.