

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/I (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Ilaria Bernardi

LA LUCE DI VENEZIA.
UN CASO CONTEMPORANEO: PIER PAOLO CALZOLARI*

Entrando nelle sontuose sale della veneziana Ca' Pesaro, si ha sempre l'impressione di cadere in un tempo e in uno spazio differenti rispetto a quelli che solitamente plasmano la percezione della realtà circostante. Quando poi ad abitare quelle stanze sono le presenze vive, seppur quietamente mobili e sonore, delle opere di Pier Paolo Calzolari, uno tra gli esponenti più inventivi del movimento ormai storicizzato dell'Arte Povera¹, l'effetto di straniamento dal reale diventa ancor più ineluttabile.

La mostra, ideata dall'artista assieme a Silvio Fuso e a Daniela Ferretti, nonché co-organizzata dalla Fondazione Musei Civici di Venezia e dalla Fondazione Calzolari, è riuscita a condensare, dal 4 giugno al 30 ottobre 2011, il tempo personale dell'autore – le venticinque opere esposte coprivano quasi l'intero arco della sua attività, dal 1968 all'anno corrente – nello spazio collettivo di un museo già colmo di tracce di memorie passate. Così facendo, al visitatore, che in silenzio si inoltra in quegli spazi, non era dato sapere se fosse il passato a divenire di nuovo presente o se fosse, al contrario, il contingente a tingersi del malinconico velo proprio delle esperienze lontane.

Quella di Ca' Pesaro non è stata né la prima personale veneziana dell'artista – risalgono infatti al 1980 le due mostre tenutesi rispetti-

* L'autrice ringrazia la Fondazione Pier Paolo Calzolari per la gentile concessione delle immagini pubblicate a corredo del presente contributo.

¹ Pier Paolo Calzolari (Bologna, 1943), dopo gli inizi pittorici e il successivo avvicinamento alle ricerche oggettuali new-dada d'oltreoceano, tra il 1966 e il 1968 aveva individuato quale personale repertorio linguistico un ampio gruppo di materiali luminosi (candele e neon), malleabili (piombo, mercurio e stagno), vegetali (erba, foglie di tabacco o di ebano), primari (acqua, fuoco, terra, aria) e viventi (colombe e cani albini), da sottoporre a processi di trasformazione organica. Da qui, il suo avvicinamento e inglobamento nel movimento dell'"Arte Povera", al quale è stata recentemente dedicata la mostra-evento che, svoltasi contemporaneamente in diversi musei e istituzioni culturali italiani, ne ha proposto una ricostruzione, interpretazione e storicizzazione (cfr.: *Arte povera 2011*, a cura di Germano Celant, Milano, Electa, 2011).

vamente presso i Cantieri navali e la Galleria del Capricorno – né tantomeno l'occasione primigenia per presentare le proprie opere in laguna. Altre e precedenti circostanze espositive avevano già consentito l'incontro di Calzolari con il capoluogo veneto. Si ricordino, tra le numerose, la collettiva *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, tenutasi nel 1966 nella Sala degli Specchi a Ca' Giustinian, nonché gli interventi alle edizioni della Biennale del 1978, 1980, 1990 e 2007².

In verità, a interessare le maglie dell'intenso rapporto tra Calzolari e la città di Venezia non sono state tanto le occasioni espositive appena citate. Esse si sono limitate a scandire un indispensabile e periodico ritorno alle origini, ossia al luogo dove l'artista, bolognese di nascita, aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza. È stata piuttosto tale esperienza di vita vissuta a divenire fondativa per la sua successiva attività, avendogli permesso un confronto diretto e una conseguente interiorizzazione dello splendore connaturato al patrimonio artistico bizantino – si pensi ad esempio alla basilica di San Marco –, ma soprattutto alla luce lagunare capace di modificare continuamente le già eterogenee architetture sulle quali è destinata a riflettersi.

Soltanto mediante la consapevolezza dell'importanza di quest'ultimo fattore d'influenza e facendoci guidare dalle parole dell'artista stesso, risulta possibile affrontare non solo il percorso della personale di Ca' Pesaro, ma l'intera sua attività da un punto di vista forse insolito, ma necessario al fine di porre in risalto quanto, oltre alle modalità di ricerca coeve, sia stato (e sia ancora) fondamentale per lui il ricordo della città dove egli ha captato, grazie all'inscindibile binomio tipicamente veneziano di luce/materia, «l'impotenza di testimoniare questa strana osmosi continua che c'era, coi termini classici della pittura»³.

Ghiacciare la luce

Invitato a descrivere una delle sue prime esposizioni personali, *Il Filtro e Benvenuto all'Angelo* (1967), Calzolari ne delinea a poste-

² Per approfondimenti si vedano: *Bendini, Calzolari, Mazzoli, Ovan, Pasqualini*, Bologna, Grafis, 1966 e i cataloghi delle edizioni della Biennale citate.

³ Intervista a Pier Paolo Calzolari, Urbino 2007, in ACHILLE BONITO OLIVA, *Enciclopedia della parola*, Ginevra-Milano, Skira, 2008, p. 448.

riori la “filologia”, facendo non a caso riferimento ai suoi trascorsi veneziani.

L'evento tenutosi presso lo Studio Bentivoglio di Bologna, si snodava in due spazi di diversa natura. Nel primo, il pubblico era invitato a indossare i calzettoni rossi appesi alle pareti di un vano, per poi entrare in un corridoio buio, illuminato unicamente da luce di Wood, con pavimenti in gomma e pareti degradanti verso terra. Nel secondo, antitetico al precedente poiché bianco, ampio e fortemente illuminato, i visitatori si trovavano invece costretti a camminare su un pavimento ricoperto di erba artificiale ed attraversato dal volo di alcune colombe⁴. «In effetti, il problema», rivela l'autore, «era costituito da tre elementi cromatici che sono quelli classici bizantini: il verde, il rosso, il bianco e l'idea delle linee-forza, che per il legame che ho con Venezia, forse erano linee virtuali, le linee delle colombe che solcavano lo spazio»⁵. Linee-forza evocanti sì le traiettorie dei volatili che sorvolano e spesso si aggirano per le calli, per i campi veneziani o per Piazza San Marco, ma sottendenti soprattutto i passi dei visitatori, il cui percorso dal buio alla luce era reso immediatamente percepibile grazie ai calzettoni rossi da loro indossati.

Il rosso dunque, quale sorta di “filo di Arianna” dal nero al bianco, dall'angusto al vasto, dal buio alla luce. Una luce che per Calzolari, alla stregua dei numerosi pittori veneti che lo avevano preceduto – da Giorgione a Tintoretto, da Tiziano a Canaletto –, era stata, fin dalla gioventù, «un'ossessione»⁶ continua e frustrante, giacché priva di qualsivoglia possibilità di superamento:

Ho impiegato tanto tempo lì agli Schiavoni, a dipingere il bianco riflesso dalla laguna sul marmo [...]. Ho provato lì sei volte, con tutta la sapienza che avevo, di fermare questo momento di sublime interrogatorio della luce sul bianco. C'era un problema, più fermavo i momenti, più diventava una cosa morta e irrigidita. Ho capito in maniera indiretta, non genialmente, con umiltà, che c'era qualcosa che doveva cambiare. C'era questo rapporto di luce

⁴ Per approfondimenti, si veda: *Apparati-Mostre personali*, a cura di Antonella Russo e Giorgio Verzotti, in *Pier Paolo Calzolari*, a cura di Ida Gianelli, Milano, Charta, 1994, p. 173.

⁵ Intervista a Pier Paolo Calzolari, Urbino 2007, in BONITO OLIVA, *Enciclopedia della parola*, p. 445.

⁶ PIER PAOLO CALZOLARI, *In conversazione*, in *Pier Paolo Calzolari*, Pistoia, Gli Ori, 2011, s.p.

e riflesso, di marmo e di riflesso sull'acqua, di luce indiretta che usurava e cadeva nella materia⁷.

Da allora e negli anni a venire, l'artista, quale sorta di epigono della secolare tradizione veneziana della luce e del colore, cercherà di catturare quel sublime momento in cui il riverbero luminoso tocca e trasforma la materia. Saranno tuttavia il mezzo ed il fine della ricerca a differenziarlo da quegli illustri predecessori. Egli non si adopererà per restituire l'effetto cangiante della luce manipolando l'olio e altri strumenti pittorici; si proporrà invece di cogliere il processo di metamorfosi fisica e simbolica dei materiali, attraverso linguaggi formali e *media* eterogenei.

Primo tra tutti il ghiaccio, ovvero, rileva Francesco Poli⁸, l'elemento attraverso cui il pubblico è ormai solito identificare l'autore; la sua cifra stilistica. «La brina che uso nelle mie sculture – mi piace chiamarla brina più che ghiaccio –», tiene a puntualizzare Calzolari, «riguarda l'idea di un bianco che non sarei riuscito a fissare diversamente»⁹. Un bianco indescrivibile, che per metonimia sottende a quello della luce tante volte rincorsa a Riva degli Schiavoni, ma mai afferrata, e, al contempo, costituisce il primo elemento di una delle «catene sinestetiche di associazioni», come ben le ha definite Maddalena Disch¹⁰, caratterizzanti il suo operare: in particolare, dà origine alla sequenza che per deduzione logica vede accostati «ghiaccio-metamorfosi-bianco-purezza-chiarore accecante-pazzia»¹¹.

La brina, prodotta in natura dalla condensazione dell'acqua, e, nelle installazioni dell'artista da quella dell'umidità dell'aria che si rapprende sulla serpentina di un refrigeratore, diviene pertanto il principale simbolo di mutazione. «Le sculture per me sono parte di organismi che dialogano tra loro, e quando ghiacciano innescano un processo di trasformazione», conferma l'autore¹².

⁷ Intervista a Pier Paolo Calzolari, Urbino 2007, in BONITO OLIVA, *Enciclopedia della parola*, p. 448.

⁸ FRANCESCO POLI, *Calzolari, il poverista venuto dal freddo*, «La Stampa», 8 agosto 2011, s.p.

⁹ CALZOLARI, *In conversazione*, s.p.

¹⁰ MADDALENA DISCH, *Process Art e Arte Povera*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di Francesco Poli, Milano, Electa, 2005, p. 141.

¹¹ *Ibid.*

¹² RENATO DIEZ, *Pier Paolo Calzolari*, «Arte», luglio 2011, p. 86.

Come l'«ossessione»¹³ per la luce, anche l'idea di utilizzare il ghiaccio per restituire la metamorfosi provocata dal riflettersi dei raggi luminosi sulla materia, trova spiegazione negli anni veneziani di formazione:

Da ragazzino vivevo con una persona che faceva il pittore nel senso più tradizionale e io facevo da aiutante¹⁴. [...] Io cercavo [...] con gli strumenti classici della pittura di riuscire a fermare questo stato della luce particolare sul bianco. [...] Ero frustrato perché riuscivo a fermare solo qualcosa che era già passato, era *dépassé*, era una luce asincrona, diciamo. Mi sono trascinato dietro questa cosa per molto tempo evidentemente fin quando [...] ho visto qualcosa di brinato, la famosa galaverna, un gelicidio. Ho visto come questo bianco assoluto e unico aveva la capacità di rigenerarsi costantemente e – come dire? – di testimoniarsi ed essere qualche cosa che non era semplicemente bianco, ma una sorta di pulsazione... E molto miseramente ho cercato di mimare queste caratteristiche di brinatura con gli strumenti più idonei, cioè quelli meccanici¹⁵.

Il primo utilizzo del ghiaccio risale alle cosiddette *Strutture ghiaccianti* del 1967. Dapprima appoggiata su un tappeto d'erba artificiale (*Senza titolo*, 1967), poi in liquefazione sopra una panchina riscaldata dalla fiamma di una candela (*Senza titolo*, 1967), la brina è per Calzolari un «materiale anonimo, si può dire unico e solo, e perciò sublime, che assorbe la luce e lo spazio»¹⁶; è uno stato fenomenico che assume aspetti cangianti, poiché capace di catturare la luce. Ma è soprattutto la trasformazione della materia dallo stato solido a quello liquido, sostiene Bruno Corà, a essere metafora dell'equilibrio mentale dell'artista e dunque a denotare l'opera come vivente¹⁷.

Inoltre, se la luce di Venezia è mutevole in senso sia passivo – in riferimento cioè a se stessa –, sia attivo – nei confronti degli elementi con cui entra in contatto –, il ghiaccio, suo *alter ego*, dovrà assumere la medesima duplice caratteristica.

Un'opera emblematica del primo processo di trasformazione, ov-

¹³ CALZOLARI, *In conversazione*, s.p.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ PIER PAOLO CALZOLARI, *Towards the sublime*, in *Pier Paolo Calzolari*, a cura di Germano Celant, Torino, Urbinas, 1988, pp. 7-17.

¹⁷ BRUNO CORÀ, *Pier Paolo Calzolari: epifanie e visioni dell'Assoluto*, in *Pier Paolo Calzolari*, a cura di Ida Gianelli, p. 35.

vero di quello autoreferenziale del ghiaccio/luce per se stesso, è *Un volume da riempire in mezz'ora*, azione presentata in occasione del *Teatro delle Mostre*, mostra/evento tenutasi dal 6 al 31 maggio 1968 presso la Galleria La Tartaruga di Roma¹⁸.

Due contenitori in plastica erano appesi al soffitto dell'ambiente espositivo con fili di nylon: il primo, un parallelepipedo di forma molto allungata, conteneva un blocco di ghiaccio rosso che, sciogliendosi pian piano, gocciolava attraverso una piccola fessura nel sottostante recipiente di forma cubica. Vicino a una finestra, per terra, scatole in plastica trasparente, disposte l'una sull'altra, andavano a costituire i quattro lati di un terzo contenitore dal quale, una volta che il ghiaccio si era liquefatto, fuoriusciva, dopo un'esplosione, una colonna di fumo viola che si espandeva ovunque¹⁹. L'artista in questo intervento, che ricorda per certi aspetti alcune opere di Hans Haacke quali *Condensation Cube* (1965)²⁰, proponeva la contrapposizione tra il ghiaccio e il fuoco, il caldo e il freddo, il solido e il liquido, il pesante e l'aeriforme, così da visualizzare, innescandolo, il processo di mutazione della materia: il ghiaccio diveniva acqua, e quest'ultima – seppur non direttamente – assumeva lo stato gassoso.

Polarizzando l'attenzione sull'energia sprigionata da tale metamorfosi, Calzolari si proponeva di creare un'atmosfera magica, rituale, evocante le cerimonie alchemiche durante le quali veniva risanata la corruzione della materia attraverso la leggendaria pietra filosofale. Alla Tartaruga, inoltre, il ghiaccio era rosso, come rossi erano i calzini in *Il filtro e Benvenuto all'Angelo*. Il rosso dunque, quale riferimento al-

¹⁸ *Il Teatro delle Mostre*, Roma, Marcatre-Lerici Editore, 1968, s.p.

¹⁹ Si veda: ACHILLE BONITO OLIVA, *6 Un volume da riempire in mezz'ora*. Pier Paolo Calzolari, ivi, s.p.

²⁰ L'opera *Condensation Cube* (1965) è costituita da un contenitore chiuso, di forma cubica e in plexiglass trasparente, al cui interno l'artista ha versato una piccola quantità d'acqua. La luce esterna, penetrandovi, dà luogo a un microclima di temperatura più elevata rispetto a quella esterna, provocando così la condensazione dell'acqua e il suo gocciolare sulle quattro pareti interne del cubo. In modo analogo all'azione di Calzolari, l'opera di Haacke è destinata a una continua evoluzione: «The conditions are comparable to a living organism that reacts in a flexible manner to its surroundings. The image of condensation cannot be precisely predicted. It is changing freely, bound only by statistical limits» (cfr.: <http://www.stedelijk.nl/en/now-at-the-stedelijk/archive/archive-exhibitions/taking-place/hans-haacke>).

l'arte bizantina conosciuta a Venezia²¹ e, in unione al viola della fumata, quale elemento cromatico funzionale a visualizzare le linee-forza del flusso, altrimenti invisibile, della trasformazione "alchemica" degli elementi organici.

La luce, che il ghiaccio simbolizza (o materializza), come già accennato, non muta soltanto per se stessa in base alle ore del giorno e alle condizioni atmosferiche, ma una volta rifranta sulla superficie delle acque fluttuanti dei canali veneziani, si riflette sui marmi delle architetture tingendoli di tonalità, di attimo in attimo, cangianti e fuggevoli. Se lo stretto rapporto tra la luce e il movimento dell'acqua innesca un'inarrestabile metamorfosi, quantunque solo percettiva, delle strutture architettoniche circostanti, parimenti, l'onnipresente relazione nei lavori di Calzolari tra materia ibernata e materiali "caldi", tra solido e liquido, tra pesante e aeriforme, avvia il processo di consunzione organica della materia. L'effetto di tale mutazione, è lo sprigionarsi di un'energia capace di rendere ogni opera viva e vibrante, pur nella brevità della sua durata.

Azione significativa di questa seconda modalità di trasformazione, attiva e non più soltanto passiva, giacché la luce/ghiaccio muta oltre a se stessa anche ciò che le sta attorno, è *Senza titolo (Malina)*, presentata nel 1968 presso lo Studio Bentivoglio di Bologna.

Un cane albino era legato a una catena, posta vicino a tre blocchi di ghiaccio collocati in posizione verticale, entro uno spazio fortemente illuminato. La luce, rifrangendosi prima nel ghiaccio e poi nell'acqua, che intanto si spargeva a poco a poco sul pavimento, provocava una situazione di semi-cecità e di follia al cane, il quale, per le caratteristiche specifiche della razza a cui apparteneva, risultava intollerante alle condizioni di grande luminosità. La trasformazione, in questo caso, non era limitata al ghiaccio che si scioglieva a poco a poco assumendo lo stato liquido, ma anche delle facoltà mentali del cane, il quale diveniva gradualmente cieco e folle. La situazione creatrice propria dell'artista trovava così una sua visualizzazione o messa in scena²².

²¹ Come già ricordato, i tre elementi cromatici caratterizzanti *Il filtro e Benvenuto all'Angelo*, spiega l'autore, «sono quelli classici bizantini: il verde, il rosso, il bianco». Intervista a Pier Paolo Calzolari, Urbino 2007, in BONITO OLIVA, *Enciclopedia della parola*, p. 445.

²² Per approfondimenti, si veda: *Apparati-Mostre personali*, in Pier Paolo Calzolari, p. 173.

Le sculture e le azioni di Calzolari – quest’ultima ne è l’evidente dimostrazione –, trascendono l’oggettualità per divenire processi capaci di esaltare, da un lato, la fisicità della materia, dall’altro, il potere evocativo di quest’ultima²³. Si fanno da sé, spontaneamente, mutano davanti agli occhi attenti dell’osservatore, senza la necessità né del tocco del loro artefice, che si limita ad avviarne la metamorfosi, né del fine artistico consueto in quegli anni, di ri-immaginare il mondo. L’assistere all’usura fisica dei materiali e quindi allo scorrere del tempo, conduce al contrario sia lo spettatore sia l’autore in una realtà altra, parallela e contraria a quella reale, giacché metafisica, astratta, simbolica.

A legittimare questa concezione “aperta”²⁴ e trascendente di opera d’arte, oltre naturalmente alle coeve ricerche italiane e internazionali²⁵, concorre ancora una volta l’esperienza giovanile della città lagunare:

L’architettura spontanea di Venezia ha avuto un’influenza radicale in tutto il mondo. Ed era un’architettura spontanea. Ora credo che se esiste una missione – o per dire meglio una finzione naturale – dell’artista sia proprio quella di sperare che il mondo cambi dando delle seggiole più comode e differenti, cambiando il metodo del sedersi in qualche modo, diciamo così. Ovviamente non sto parlando di design, ma appunto di idee con una voce fisica²⁶.

La brina, ma anche la luce elettrica, il neon, il sale, il burro, rispondono al desiderio dell’artista di visualizzare entità impalpabili, inafferrabili, invisibili come la luce, e di trascendere verso il mondo

²³ Foglie di tabacco, neon, piombo, rame, ottone, feltro, legno, fuoco, animali vivi sono solo alcuni dei materiali utilizzati da Calzolari, ciascuno dei quali acquisisce all’interno dell’opera una specifica valenza simbolica. Per quanto riguarda il tema della luce, oltre alla brina, il neon «si erge e vibra, ma non si fossilizza. Nello spessore di sei millimetri la luce fluorescente diventa un bagliore, un tremore luminoso che è la voce del tuo “sensibile”. Lo leggi e non lo leggi, è il bagliore della pelle» (DIEZ, *Pier Paolo Calzolari*, p. 89).

²⁴ Si fa riferimento alla concezione di *Opera aperta* delineata da Umberto Eco nell’omonimo testo pubblicato nel 1962 per la casa editrice Bompiani (Milano).

²⁵ Tra gli altri, si ricordano Joseph Beuys e Jannis Kounellis, per l’utilizzo del calore quale elemento di trasformazione, la valenza simbolica ed archetipica attribuita alle opere, oltre alla volontà di mettere in scena un’evocativa dialettica tra proprietà fisiche antitetiche della materia (caldo/freddo, morbido/duro, rigido/vivente).

²⁶ CALZOLARI, *In conversazione*, s.p.

alchemico, in cui materia e spirito si fondono indissolubilmente. Luce quindi, come generatrice di “sublime”, nell’accezione etimologica del termine (*sub-limen*), ovvero di ciò che risiede oltre il limite della fisicità e descrittività del reale.

Tenendo conto dei presupposti fin qui accennati, è possibile accordare in un’unica sinfonia le numerose voci (le opere) che costituiscono la mostra veneziana del 2011, la quale, oltre a confermare quanto già delineato sull’arte del loro autore, costituisce l’esempio forse più evidente del forte e ininterrotto rapporto di quest’ultimo con i luoghi della sua giovinezza.

Un “atto di passione” negli spazi del Longhena

Per “atto di passione” Calzolari intende un’opera capace di attivare una processualità psicodinamica ininterrotta. L’elemento ricorrente del movimento è il principale *escamotage* per introdurre nell’esperienza artistica l’emozionale, nonché per condurre il visitatore dall’osservazione della forma concreta all’idea sublimata di essa²⁷. Un “atto di passione” è quello che ha condotto l’artista alla realizzazione dell’esposizione di Ca’ Pesaro. Una “passione” innescata dall’arte, ma forse anche dal personale sentimento (o debito) nei confronti di Venezia.

La mostra, pur comprendendo opere realizzate dal 1968 al 2011, non può tuttavia definirsi “antologica”, sia per l’esiguo numero di lavori esposti (venticinque) sia perché priva di qualsiasi intento celebrativo nei confronti dell’autore. Appare piuttosto una sfida tra l’antico e il moderno, tra la sontuosa architettura barocca dell’ambiente museale e la sublime essenzialità dell’intervento operato al suo interno dall’artista.

Invadere gli spazi concepiti da Baldassare Longhena risulta sempre molto problematico. Ca’ Pesaro, capolavoro dell’architettura civile barocca veneziana, ispirandosi alla classicità sansoviniana, presenta soluzioni e linguaggi regali, complessi, di una grandiosità ornamentale atta a esprimere una sontuosa armonia. Calzolari accetta la sfida di un ambiente così prepotente, optando però per una

²⁷ Per approfondimenti, si veda: MARIO BERTONI, *Cantico delle creature e benvenuto alla grazia*, in *Pier Paolo Calzolari*, a cura di Bruno Corà, Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 12-20.

non belligeranza: vi entra cioè in punta di piedi, accordando semplicemente le sue opere con le tonalità degli spazi che le ospitano, così da accompagnare l'esperienza di questi ultimi con un inedito e costante sottofondo. «Le opere, storiche e recenti, selezionate per l'esposizione», scrive Elena Volpato, «hanno il potere di ricondurre al loro campo d'azione anche le pietre e la luce di Venezia, erodendo il confine tra spazio interno ed esterno al museo, tra spazio reale e spazio della rappresentazione»²⁸.

Tra i lavori esposti si percepisce dunque un rincorrersi e sovrapporsi di elementi sensoriali; una sorta di "piacevole cacofonia"²⁹. Non si tratta di una definizione ossimorica né di una contraddizione in termini, giacché le note (ossia le opere) che compongono questa "sonorità" sono scritte sul medesimo spartito: non sono disposte casualmente, ma rivelano l'esistenza di un filo, seppur variato, di continuità dialogante, armonico e progettato aprioristicamente per convivere non solo con gli spazi concepiti dal Longhena, ma anche con la luce naturale che entra dalle vetrate dell'edificio con vista sul canal Grande.

Sono passati ormai molti anni da quelle fallimentari prove giovanili per catturare il riverbero luminoso sui marmi a Riva degli Schiavoni, ma l'«ossessione»³⁰ è sempre la stessa. Abbandonato il tradizionale *medium* della pittura, è stato tuttavia possibile giungere a una visualizzazione della luce in modo artificiale e, nel caso della personale veneziana, utilizzarla addirittura quale parte integrante dell'intera mostra. Non è un caso che nelle opere esposte a dominare dal punto di vista cromatico siano i bianchi delle superfici gelate, dei neon, dei tessuti, poste in contrapposizione ai neri del sale e del feltro combusto. Alla luce naturale che entra dalle vetrate fa quindi eco il bagliore artificiale e simbolico delle strutture di Calzolari, e assieme le due fonti luminose concorrono ad attivare il processo di consunzione organico/alchemica della materia.

Esemplificativa è la *Struttura ghiacciante* (1990) (fig. 1) che apre la mostra, essendo allestita di fronte alla possente facciata di Ca' Pe-

²⁸ ELENA VOLPATO, *Calzolari in laguna*, «Il Fatto quotidiano», 15 luglio 2011.

²⁹ A definire cacofonico il dialogo tra le opere e il visitatore è lo stesso artista nel video di Igor Mendolia, *Pier Paolo Calzolari @ Ca' Pesaro - Venezia*: www.castellodirivoli.tv/video/pier-paolo-calzolari/

³⁰ CALZOLARI, *In conversazione*, s.p.

saro, sul canal Grande. A *pendant* del severo bugnato a punte di diamante del fronte dell'edificio, dove la luce si rifrange provocando un continuo gioco di chiaro/scuro, l'artista mette in scena il contrasto tra il ghiaccio (bianco, freddo, riflettente) – mantenuto tale da un motore frigorifero – e il rame e l'ottone della struttura sottostante (materiali scuri, assorbenti e conduttori di calore).

Il tema della luce si snoda poi nell'ampio spazio dell'androne longheniano (fig. 2) attraverso sette opere che potremmo definire, appunto, di luce e di suono: *Tolomeo* (1989), *Baignoire (Dialogue entre l'eau et l'oeuf)*, 1996), *Paravento* (1998-1999), *Lago del cuore (Lobiforme)*, 1968), *Spazi bianchi* (1970), *Marie chante* (2002) e *Colibri* (2002)³¹. A esclusione degli ultimi due lavori, gli altri risultano strettamente legati agli anni veneziani di formazione. *Baignoire (Dialogue entre l'eau et l'oeuf)* in particolare: un uovo appeso a un filo, è soggetto agli spostamenti impercettibili ma inesorabili, causati dal getto d'acqua sottostante e dall'emissione sonora di una tromba posta al suo fianco. L'acqua, come la luce e qualsiasi altro agente esterno, sono in grado – Venezia ne è la prova evidente – di modificare lo *status* di ogni elemento naturale e artificiale, dimostrando così l'agire del tempo sulla realtà circostante.

Non solo l'uovo, ma anche i sali neri combusti e le strutture ghiaccianti realizzate tra 2008 e 2011, e collocate nel salone al secondo piano di Ca' Pesaro, mutano, si piegano, si trasformano davanti allo sguardo inerme del visitatore, il quale, alla stregua di Calzolari agli Schiavoni, percepisce l'impossibilità di catturare e fissare quell'attimo in cui tutto cambia.

Attimo scandito nel suo perpetrarsi nel tempo dai metronomi di *Senza titolo* (1980) e dai tre registratori che sollevano altrettante piume di *Senza titolo (Io e miei cinque ami nell'angolo della mia reale reale predica)*, 1969), entrambe esposte nell'ambiente successivo. Le piume, ma anche il mosaico di petali dell'albero di Giuda dello storico *Specchio oro portrait* (1969) rinviano di nuovo a Venezia, nuova Bisanzio, e al simbolismo che quei luoghi carichi di storia comportano.

Se è vero, come sottolinea Francesco Poli, «che l'artista non ha

³¹ Per una visione e un approfondimento delle opere citate ed esposte in mostra si veda la documentazione fotografica del rispettivo catalogo (2011), s.p.

mai smesso di essere “pittore”, sia pure con altri mezzi»³² (un pittore di luce, aggiungeremmo noi), risulta alquanto giustificato il suo continuo peregrinare alla ricerca della condizione luminosa perfetta, nonché il successivo ritorno al luogo dove quella sfida aveva preso inizio.

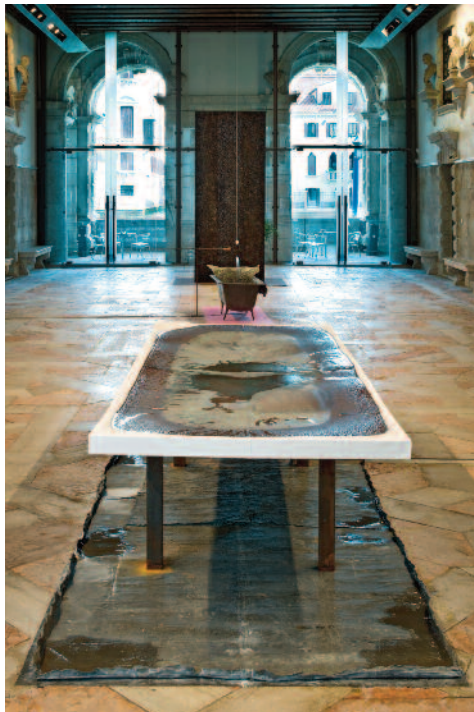
Negli anni ottanta infatti, dopo vari trasferimenti a Torino, Vienna, Creta, fino addirittura al Marocco, Calzolari decise di stabilirsi a Venezia, scegliendo uno studio alla Giudecca, al fine di ritrovare parametri (in particolare quello della luce) più idonei al suo lavoro. Il ritorno nella città dell'infanzia, tuttavia, non fu positivo: egli si scontrò con una realtà profondamente mutata, incapace di rispondere alle sue esigenze estetiche ed intellettuali³³.

La personale di Ca' Pesaro del 2011 costituisce dunque una sorta di *rendez-vous*, di rinnovato connubio tra l'artista e la città lagunare. Non solo, come già accennato, si percepisce chiaramente la volontà dell'autore di integrarsi sia con gli ambienti espositivi così densi di storia sia con lo spazio e con la luce esterni a essi, ma la scelta da parte di quest'ultimo di allestire nell'ultima saletta, a sancire la fine della mostra, l'opera *Senza titolo* (2010) (fig. 3), sembra sottendere una sua sincera dichiarazione di affetto, nonché di gratitudine, nei confronti di Venezia.

L'installazione consta di un fondale nero, sospeso a parete e costituito da una superficie ondulata di feltro combusto, sulla quale si stagliano i tre elementi posti di fronte: una luna metallica sagomata e un vaso posato su una struttura ghiacciante a rete ad andamento curvilineo. La compresenza di numerosi *topoi* iconografici, concettuali e materici – la brina/luce soprattutto – caratteristici dell'agire dell'artista, induce a interpretare il singolare paesaggio delineato dall'opera, non a caso collocata al termine del percorso espositivo, quale sentito omaggio dell'autore alla città che, grazie alla sua storia e alle particolari condizioni luminose, gli ha permesso di intraprendere e di vincere la sfida contro la dicotomia tra mobile e immobile, realtà e simbolo, ragione e immaginazione, materialismo e poesia.

³² POLI, *Calzolari, il poverista venuto dal freddo*, s.p.

³³ Cfr.: *Biografia*, in *Pier Paolo Calzolari* (2011), s.p.



1. Pier Paolo Calzolari, *Struttura ghiacciante*, 1990, Roma, Archivio Fondazione Calzolari (foto Paolo Semprucci)

2. Veduta della mostra *Pier Paolo Calzolari*, Ca' Pesaro, Venezia, 4 giugno-30 ottobre 2011, Roma, Archivio Fondazione Calzolari (foto Paolo Semprucci)

3. Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo*, 2010, Roma, Archivio Fondazione Calzolari (foto Paolo Semprucci)