

PIER PAOLO CALZOLARI

TRA L'ESSERE E IL DIVENIRE

curated by LUCIANO MARUCCI

critico d'arte e curatore, collabora a varie testate. Pubblica studi monografici, inchieste e interviste su tematiche interdisciplinari, recensioni di mostre e reportages di viaggi nel mondo. Risiede ad Ascoli Piceno.



Pier Paolo Calzolari davanti a una sua opera (ph Luciano Marucci, 2 aprile 2014)

Pier Paolo, cominciamo dal momento in cui mi accorsi del tuo lavoro artistico. In una delle prime opere da me viste avevi usato la paglietta metallica, per quel tempo una novità che mi incuriosì. Come la utilizzasti?

A Varese, forse nel 1967, la usai per delle sculture sfruttando una sua caratteristica poco conosciuta, quella che accendendola diventa iridescente e

carica di scintille come una resistenza. La mostra era curata - mi pare - da Daniela Palazzoli. In seguito la usai ancora, ma non so più dove. L'età mi tradisce...

Da lì iniziasti a seguire con interesse la tua attività che mi portò a invitarti all'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto del 1969 sul tema "Al di là della pittura". Nell'opera site-specific 2000 anni lontano da te che realizzasti, probabilmente per la prima volta facevi un così largo uso del piombo. Puoi chiarirmi se quel lavoro era una prosecuzione dell'altro del 1968-'69, intitolato 2000 lunghi anni lontano da casa?

Era una rielaborazione e una reinvenzione. In effetti il tema, la presunzione poetica del titolo sono simili, ma la struttura, a parte i coni di piombo, è differenziata. Perciò era un'evoluzione di quell'opera.

Agli esordi la definizione della tua identità avveniva totalmente al di fuori delle altre esperienze poveriste? Stare a Bologna, a distanza dal gruppo di Torino, poteva favorire l'individualità?

Absolutamente sì, anche per il fatto che io, venendo da Venezia, ho iniziato a lavorare a Bologna dove ho trovato uno stato molto conservativo, dunque mi sono chiuso nell'enorme studio che avevo a Palazzo Bentivoglio. Per fortuna questo spazio era anche un punto magnetico e richiamò varie persone di passaggio. Il mio lavoro è nato più da quei passaggi, Ginsberg e il Living Theater di Judith Malina e Julian Beck per esempio, piuttosto che dall'informazione di un'Italia che ne offriva poca, anche perché non c'erano le riviste come oggi. Era fatto nell'isolamento e con certe voci entranti tipo quelle degli artisti del Nouveau Realisme, oppure degli americani che ti dicevo. Un punto fermo di allora era Roma. Difatti esponevo nel mio studio o a "La Tartaruga" di Plinio De Martiis. In quella Galleria nel 1968 si tenne il *Teatro delle Mostre* e conobbi Giulio Paolini.

Nel bar di Plinio io incontrai Pascali - poco prima dell'incidente mortale - e Bonito Oliva.

Pascali già lo conoscevo e tra me e lui c'era un feeling molto positivo. Degli artisti dell'Arte Povera, tolti Pistoletto e Paolini, non conoscevo nessuno. Fui reclutato da Sperone e dal gruppo dell'Arte Povera in occasione di una mostra a Bologna tra il '69 e il '70.

Mi pare si trattasse di *Gennaio 70*. All'inaugurazione c'ero anch'io.

...Vennero gli artisti di Torino, venne Sperone e chiesero di me perché avevano visto le foto del mio lavoro al *Teatro delle Mostre*. Così entrasti in contatto con l'ambiente torinese.

Allora avevo l'impressione che fossi un po' emarginato. Dipendeva solo dal tuo carattere schivo?

Emarginato no, anche se ero sicuramente schivo. In quel periodo c'era grande generosità da parte degli artisti dell'Arte Povera; grande generosità e intuizione da parte di Sperone. Subito fui invitato a partecipare ad altre mostre.

C'era corrispondenza tra la teorizzazione di Germano Celant sull'Arte Povera e il tuo metodo operativo?

Noi totalmente.

La lettura di Celant in fondo dipendeva dai vostri lavori...

Tutti noi dobbiamo molto a Germano perché ha raggruppato, non solo fisicamente ma anche idealmente, artisti che formavano una specie di costellazione che poi ha chiamato "Arte Povera". Di sicuro c'erano voci diverse. Quelle piemontesi - salvo Mario Merz - erano più legate alla lettura celantiana. La mia partecipazione era vicina al primo agglomerato che lavorava in parte fuori dell'ideologia, fra vero e falso, in parte nell'ideologia. Fu il primo movimento della storia - almeno per come l'ho inteso io, ma anche Prini ed altri - a muoversi fuori dell'idea d'avanguardia. Nel suo spazio orizzontale, democratico, convivevano passato, futuro e presente. L'avanguardia, invece, ha la tipicità di essere piramidale, di operare sull'affermazione negando il precedente.

Ricordo che in quegli anni contestavi con schietta radicalità i linguaggi tradizionali e le convenzioni del sistema dell'arte. Come ti rapportavi con i movimenti ideologici del '68?

Io ero un giovane del '62, perciò facevo parte di quel gruppo di cani sciolti che girava nel vuoto e nel buio, in cui c'era una volontà di ricerca dello spazio salvascivolo al di là dei soffocamenti della pittura italiana ed europea, eccetto il Nouveau Realisme che all'inizio era dinamico e inventivo, fuori dei canoni della pittura tradizionale, quasi incarnognito contro la ripetizione non inventiva. Io non ho mai contestato l'uso della pittura in sé: ne avversavo l'autoreferenzialità, in quanto consideravo la pittura come materia viva, quella espressa da un oggetto, un volume, una macchia. Il Sessantotto? Io facevo il professore nel '68. Pur appoggiandone le istanze importantissime, le giuste richieste di dignità e anche la volontà profonda di cambiamento della costituzione degli esseri, ne vedevo tutti i limiti, un po' mediatici e di costume.

Pensi che l'avvento della Transavanguardia, negli anni Ottanta, possa aver ulteriormente rallentato la propagazione dell'Arte Povera?

Nel '72 realizzai l'opera che vedi in questo studio - con panchina ghiacciante e performance. Fece gridare allo scandalo e al tradimento per la pittura con la performance e perché dichiarai che, secondo me, in quell'anno si chiudeva l'avventura dell'Arte Povera. Da quella cosmogonia si staccavano dei satelliti e delle meteore che, pur partendo da quello spirito, hanno operato in totale indipendenza. Fui considerato un traditore e per tanto tempo sono stato anche allontanato dalle mostre dell'Arte Povera, ma la Tate Modern con la retrospettiva *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972* mi ha dato soddisfazione. Il 1972 fu l'anno in cui le coscienze di alcuni di quegli artisti si sono allargate e hanno preso strade diverse; hanno cominciato viaggi paralleli, se si vuole, ma differenziati. Parlo di alcuni, perché altri sono rimasti fedeli...



L'Artista durante la realizzazione dell'opera site-specific "2000 anni lontano da te" 1969, VIII Biennale d'Arte "Al di là della pittura", San Benedetto del Tronto, ph Emidio Angelini

Passiamo alla pratica artistica. Se non vado errato, nelle tue opere la nozione di supporto, inteso come base inerte della composizione, acquista un nuovo significato.

Questa nozione non c'è. L'ho detto più volte e lo ripeto perché la cosa è importante. La mia concezione del lavoro, del vivere, del vedere è molto legata ai pittori del '500-600, cioè all'idea di "Festa grande", della partecipazione plurispaziale; a come l'oggettualità oggettistica partecipa a questa spazialità. "Festa grande" di fatto era prediletta da Leonardo da Vinci, nel periodo suo più bello e interessante, quando cominciò a costruire macchine-robot, uccelli volanti, ecc.; a organizzare una specie di coreografia danzata nello spazio con animali meccanici, persone, entità. Per dire meglio - riducendo la cosa in altri termini - io ho un'idea del percepire come la visione di un tempio, non dico cattolico, ebraico o islamico. Nel tempio la gente si raduna e passa per funzioni e interessi molteplici, ma quasi sempre cercando rapporti con sé stessi, con l'altro o con l'entità. Interessante è questo spazio, di solito una struttura fisica di marmo, di legno o d'oro. I pavimenti sono tracciati, macchiati dagli odori e dai passaggi delle persone, dalle carezze sui marmi. Acquistano una ridondanza segnica perché i segni si lasciano percorrere dalle cose; una ridondanza di punti-forza del pensiero. Rimangono nell'aria le richieste, le preghiere, i voti, le incertezze. Segnano lo spazio che virtualmente ha una dinamica velocissima, che traccia l'aria e la struttura portante del tempio con segni secolari. Chi sta nel tempio partecipa a questo coro silenzioso di cose, poi si ferma sull'altare, sul tappeto, dove vuole, e si concentra in preghiera. In quell'attimo otticizza - se vuoi - la panca-inginocchiatoio, l'immagine che ha di fronte. Cosifica qualcosa di fisico e quello è il momento della scultura. È una cosa che prende corpo in uno spazio generale che è quello della vocalità del tempio.

Pure se la progettazione dell'opera non è interamente pianificata, suppongo che ci sia il tempo della cosiddetta ispirazione. La cerchi o è occasionale?

Nessuno può cercare l'ispirazione. Chi la cerca o è malformato culturalmente oppure è un imbecille. Ammesso che esista, ma io non lo credo, sconsiglio sempre di cercarla. Penso che ci sia l'atto della mano che piglia il ricordo dal cervello e del cervello che si perde in una cosmologia di fatti avvenuti.

Quando lavori hai bisogno di isolarti fisicamente e psicologicamente? È un momento di meditazione e di flusso di energie da un corpo all'altro?

Le due cose. È difficile distinguere il momento della meditazione - il termine è molto forte - direi meglio della stasi riflessiva e dell'eccitazione percettiva. Dipende anche dalle stagioni mie, di un artista. Una cosa è a trent'anni, una cosa a cinquanta, una cosa a settanta.

L'intuizione sorge anche dal fare?

Il fare è condotto dal corpo che rievoca, che testimonia la rievocazione. Deriva dalla tua mano, dal tuo cervello che ha degli input stratificati del visto, del ricordato, del sognato. L'intuizione, dunque, è nel fare non meditando e nel fare astraendosi.



Dettaglio di "Rapsodie inepte" (infinito) 1969, foglie di tabacco Virginia, tubo fluorescente azzurro, tubo fluorescente bianco, trasformatori, 300 x 670 x 15 cm, © Pier Paolo Calzolari, ph Michele Alberto Sereni, courtesy Fondazione Calzolari

Ti capita di costruire l'opera installativa pensando anche allo spazio espositivo?

Faccio opere nello spazio e nel tempo, "ognuno dei quali influisce sull'altro" (vedi il titolo della mostra del 1977 alla Galleria Tucci Russo). È evidente che il posto influisce: il posto vuoto con le sue caratteristiche architettoniche e fisiche, il posto come portatore di odori e di storie precedenti, a seconda di quali e quante persone vi passano. Tutto ciò che esiste influisce.

Certe opere, però, nascono anche nel tuo studio.

Hai presente la mia mostra a Villa delle Rose di Bologna del 1999? Ho visto lo spazio, la grande scalinata, il colonnato in fondo e tutto mi è rimasto nel pensiero. L'ho rielaborato e ho fatto il lavoro qui, pensando alla percezione avuta.

Pur essendo erudito, nell'opera eviti di fare citazioni impersonali.

Cultura ed erudizione non sono le garanzie per una buona arte. Conosco artisti coltissimi, ma alla fine pessimi artisti; altri, sorprendentemente naïf, che esprimono un'arte potente. Ammesso che io sia erudito, mi guardo bene dal far passare l'erudizione nel mio lavoro.

Ma nel tuo caso la formazione culturale è un catalizzatore positivo del processo creativo o un fattore condizionante negativo?

È un arricchimento, ma non passa in presa diretta. La cultura è un ponte veneziano. D'altra parte non riesco a capire una cultura che non sia fisicizzata e strutturata.

In corso d'opera dai massimo ascolto agli impulsi interiori anche più elementari?

Sì, con prudenza. Se questa elementarità arriva da qualche cosa che sento metabolizzato e assorbito profondamente, sì; se è qualcosa di elementare come un tic, no.



"Senza titolo" (Materasso "Senz'altri rumori che i miei") 1971, mollettone, struttura ghiacciante, tubi fluorescenti azzurri, trasformatore, motore frigorifero, piombo, 240 x 320 x 40 cm, © Pier Paolo Calzolari, ph Paolo Semprucci, courtesy Fondazione Calzolari



"Senza titolo" 1979, piombo, ferro, uovo, candela, 40 x 70 x 10 cm, © Pier Paolo Calzolari, ph Paolo Semprucci, courtesy Fondazione Calzolari

Eviti la rappresentatività, la narrazione?

Evito la rappresentazione dell'analisi. Io non ho avuto rapporti con mia madre. La presenza e l'amore materno possono sfiorare e arricchire il paesaggio del vissuto, ma anche il paesaggio dell'opera. Facendo questo, narri non rappresenti. Il fermarsi a raccontare una storia di pittura di sinistra, per esempio l'amarazza del lavoro contadino faticosamente filtrato da un pittore che fa vedere le mani callose e la faccia rugosa, fa sentire lo spirito di quella condizione, ma non la rappresenta.

In passato, vedendoti all'opera, mi accorsi della sapienza artigianale che nobilitavi in arte. Professionalità e conoscenza degli strumenti sono importanti per materializzare l'intenzione e ottenere il miglior esito finale?

Posso parlare per me e per la mia visione dell'arte. Indubbiamente sì, la disciplina della conoscenza degli strumenti in arte è basilare. È il *sine qua non* per essere padroni del fare. Ma la conoscenza dell'arte-mestiere, dell'architettura, della scultura, la sapienza artigianale non possono essere il fine. Se lo fossero, al massimo arriveremmo al decorativo. Dico, però, che nel momento in cui tu escludi un passaggio tecnico seguendo un altro, magari più elementare, puoi farlo solo conoscendo a fondo il passaggio tecnico che neghi. In Pollock, ad esempio, c'è indubbia cultura e conoscenza indubbia di tutto il Rinascimento italiano. Fanno testo le decine di bozzetti sulle deposizioni. Indubbia è la sua conoscenza della cultura Pueblo, del gesto primario che in effetti non lo è, filtrato da grandissima cultura e memoria. Pollock non è innocente nei confronti della cultura giapponese. Il dripping non nasce in maniera naïf. C'è stato un critico provinciale, in certi momenti geniale, Francesco Arcangeli, il quale negli anni Sessanta fece una profonda affermazione critica che trovai sorprendente: Monet e Pollock hanno la medesima visione della pittura. Oggi la nuova critica americana riconosce la fratellanza, la dinamica e il parallelismo fra i due.

A Bologna frequentavi Arcangeli?

Ero amico di Arcangeli, un uomo sensibile, molto colto, ma non ho mai condiviso la sua lettura critica sull'attualità. Mi accusava di essere un ottimo pittore venduto agli americani.

Riprendiamo il discorso. Occorre essere esperto anche nell'impiego di apparecchiature tecnologicamente complesse?

Io sono esperto in queste strutture, però non è un obbligo. Ho insegnato Ottimizzazione dei Media a "Le Fresnoy", una delle più prestigiose scuole francesi. I sensori come strumento di intervento nelle performance e nel teatro, l'utilizzazione delle *consoles* elettroniche per la percezione quasi millimetrica della luce sull'attore o sull'uomo che fa la performance, sono strumenti che io conosco per cultura personale. Quando uso un sensore o un led a infrarossi per un video, lo faccio nel modo più elementare possibile perché, secondo me, la nostra tradizione non permette, a tutt'oggi, grandi costruzioni con questi strumenti.

Quando decidi di interrompere il lavoro per lasciare al manufatto artistico di compiere da solo il suo percorso nel tempo? Quando puoi dire: "È finito!"?

Quando sento che non ha bisogno di altri interventi. Cosa è successo per la mia mostra al Jeu de Paume di Parigi? Dovevo preparare un'antologica e ho chiesto a dei collezionisti opere che non erano più di mia proprietà. Ti porto l'esempio di quella con due neon e tre candele della Sonnabend. Mentre aprivo la cassa, temevo di incontrarmi faccia a faccia con un'opera di vent'anni prima che non avevo più visto, perché il tempo trascorso ti fa capire se il lavoro era funzionale solamente in quell'attimo, se storicamente aveva un senso locale, se l'uso degli stili formali era legato all'*optique* dell'epoca, se l'opera viveva a prescindere dal tempo in cui è stata concepita e fatta. Ebbene, questo pezzo viveva ancora sull'idea esatta dell'emozione dell'economia tra lirismo e forma. E quando la forma è gestita in modo da toccare il sublime e il lirismo senza comprometterli serve ad arrivare alla massima poeticità.

Torni mai sull'opera dopo averla lasciata al suo destino? Le installazioni piuttosto intime, replicate in spazi diversi, possono subire variazioni?

Trovo che sia salutare e saggio valutare dove viene esposta un'opera o fatta una performance, però cerco di non modificarla.

Affrontiamo la lettura più ravvicinata dei lavori. In varie realizzazioni la reazione chimico-fisica del ghiaccio che imbianca alcune strutture è la componente più contaminante e imprevedibile. Può essere vista come una delega operativa perché l'artefatto viva in tua assenza?

Non l'artefatto in sé, ma l'idea del bianco che vive in mia presenza e in mia assenza cambia costantemente. Mi affido proprio al cambiamento determinato dall'umidità, dalla quantità di persone presenti. Dipende da mille fattori perché questo bianco, che mi interessa come idea di assolutezza, si trasformi autonomamente.

Dunque la forma iniziale dell'Essere, espressa attraverso i materiali primari, è integrata da quella del Divenire.

Per me non c'è niente che sia stante. Non è che la visione sia accelerata, mortuaria; oppure che dia l'idea delle cellule che velocemente girano e cambiano le cose.

Quindi con la metamorfosi vuoi anche evitare la contemplazione statica?

Non credo esista una contemplazione statica: né da contemplante, né da contemplato. Se tu guardi un muro, che è il contemplato e tu sei il contemplante, nel rapporto interattivo tra te e il contemplato c'è un cambiamento continuo. La contemplazione è sempre dinamica. Questi tipi di lettura forse giustificano il fatto che il mio lavoro si differenzia un po' da quello di molti altri artisti.



"Hommage" 2001, performance: tessuto, palloncini, modella. In secondo piano: "Senza titolo" (Fontana cappello), mollettone, metallo, legno combusto, acqua, uovo, fili di cotone, noci, cappello, pompa per l'acqua a circuito chiuso, dimensioni ambiente, © Pier Paolo Calzolari, ph Paolo Semprucci, courtesy Fondazione Calzolari

Visto che c'è un processo autogenerativo spontaneo, si potrebbe parlare di work in progress, di opera aperta in senso performativo?

Il mondo è performativo; in esso tutto si muove. Tra le altre cose, a parte la tecnologia, ho appreso moltissimo dalla danza. Per due anni ho lavorato con compagnie di danzatori francesi con il compito di formatore, di *coach*, di arricchimento della percezione e dell'uso fisico dei danzatori. Anche a quelli molto bravi cercavo di far capire di non danzare nella cecità del proprio io, cioè che corpo, peso, leggerezza, il peso virtuale o specifico, la fluidità del movimento, l'utilizzazione del polmone nella parte superiore e inferiore dovevano rapportarsi al contesto. Per esempio, avendo tre forme solide geometriche di materia diversa - un cubo di plastica, un parallelepipedo di pietra e un angolo di legno a grandezza tre metri - il problema era di far intendere che nel mettersi in movimento tra questi elementi dovevano prendere coscienza che essi hanno una voce, cantano e, se li ascolti, hanno la capacità di parlarti. C'è una dinamica di ascolto della voce delle cose, riferite ad animali, vegetali, minerali che, se ti poni all'ascolto, cambiano continuamente il tuo modo di essere, fisico e psichico.

La precarietà che caratterizza l'opera, oltre ad affermare il valore dell'instabilità, vuole alludere alla caducità della materia ed esaltare la dimensione spirituale?

Sì, ma non direttamente. Con ogni probabilità ci sono cose che ti sono consone a priori; che appartengono al bagaglio del tuo essere. Inconsciamente, involontariamente, mi muovo sulla caducità delle cose. Ma non è un tema cosciente, principale.

In questo periodo la tua ricerca ha uno sviluppo occasionale o consequenziale?

Negli ultimi due anni ho lavorato poco. Ho fatto quattro opere, non di più. Mi pongo dei problemi perché sono un artista di settant'anni e devo capire se riesco a decodificare il contesto della realtà attuale e a parteciparla o ad anticiparla, cosa che mi sembra improbabile, sia per la mia età sia perché vedo tanti giovani che non sono capaci di farlo. Oppure se devo lasciarmi libero da qualsiasi consequenzialità e lavorare per piacere, per momenti di emozione. Se devo cercare di staccarmi dagli stilemi precedenti, miei e di altri, o trovare liberamente stilemi nell'arco della storia.

Nelle installazioni di questi anni con l'elaborazione di più linguaggi hai introdotto altri oggetti d'uso. Che ruolo attribuisce loro?

Di compagni di strada.

La valorizzazione delle qualità intrinseche delle componenti, la valenza simbolico-evocativa, l'elaborazione poetica dell'oggetto e l'alchimia sono sempre al centro del tuo lavoro?

Sono caratteristiche che mi attribuiscono, di cui a volte mi accusano, però non sono un atto di volontà. Probabilmente sono elementi essenziali nella mia pittura.

Avendo raggiunto la maturità, la tensione sperimentale si è un po' mitigata anche se l'esecuzione non è mai rituale?

La domanda richiederebbe una risposta ponderata. Comunque il desiderio di affrancarsi da certi codici è molto forte. Entrato in una maturità avanzata, è sempre più difficile allontanarsi da essi; trovare uno stato di fresca libertà. Si è vetusti, la mano ti scappa, la testa va sempre verso il tuo conosciuto.

Ma per te esiste il problema dell'attualità?

No!

Praticamente esalti gli aspetti più sensibili e poetici dei materiali usati facendo emergere energie profonde e levità. Pure se l'opera è chiusa in sé e ignora la didattica, vuole attivare la sensibilità degli osservatori?

C'è una richiesta di ausilio, di partecipazione. Ogni fenomeno che si presenta è in sé un'offerta di lettura, di interpretazione. Penso che tutto ciò che si fa è profondamente conosciuto - quindi scontato - o evoca, richiede la partecipazione del guardante a livello sensibile, cioè la decodificazione, la spiegazione del fenomeno.

Inizialmente la tua opera era meno compresa: vi era una percezione diversa degli effetti immateriali.

Per decenni c'è stato un forte rifiuto - più italiano che estero - dei paradigmi di lavoro che non fossero un'arte povera ripetuta stilisticamente. La cultura italiana, ahimè, è molto fossilizzata, conservatrice. Si fonda su alcune cose ottenute, guadagnate, diventate poi paradigma.

Poiché la tua operAzione creativa privilegia la sacralità dell'arte e abita il territorio magico, desideri tenerti a distanza dalle problematiche della quotidianità? Esprime evasione o immersione nel reale?

Immersione nel reale!

"Reale" più in senso interiore?

Prima di venire ad abitare a Fossombrone - ventotto anni fa - mi sono posto il problema dell'uso del linguaggio e della realtà. I miei lavori fino a una certa data sono stati proprio su di me, come delle piccole scintille, degli urli, ma frutto di uno status abbastanza caratteristico degli artisti, almeno in quell'epoca ma anche oggi, di vivere una realtà separata dal reale, dal magma, dal pragma. A un certo punto decisi che con il mio lavoro non potevo essere più una scintilla-grido, una vocalizzazione, e che dovevo capire se vivere la realtà del quotidiano fosse censorio per il mio lavoro oppure no. Risultato: sono passato da una specie di suoni gutturali o dagli acuti anche emozionanti a un lessico-linguaggio scegliendo di vivere totalmente dentro la realtà.

Torniamo alle componenti strutturali dell'opera. Se non sbaglio, la definizione di materiali extrapittorici per te è impropria, in quanto solitamente i delicati cromatismi sono quelli ottenuti dalle loro combinazioni e manipolazioni.

È così.

Attribuisce valori pittorici pure ai lavori tridimensionali e installativi senza l'applicazione dei colori?

Sì. Non c'è installazione che non abbia colore.

Preferisci essere classificato pittore o scultore?

Non capisco la differenza. La capisco quando ci sono scultori puri, classici, che stimo, e che sono pittori pittori. Io non sono nessuno dei due.

La tua scultura cosa materializza?

Di solito testimonia un movimento, un cambiamento costante di se stessa.

La musica, che ti ha appassionato fin da ragazzo, entra ancora nei tuoi lavori?

Sì, ma per musica intendo anche suono.

...Nelle opere recenti come si manifesta?

Una è stata esposta nel 2011 alla Triennale di Milano, ma è stata massacrata, perché Celant l'aveva fatta mettere in corridoio, mentre doveva essere vista frontalmente. Era costituita da un tavolo-fontana con un vaso e due reti ghiaccianti modulate: lirica, essenziale, molto musicale. Hanno parlato di sincretismo onirico. Sicuramente deriva da un'idea della musica, non nel senso di Melotti, ma di un ascolto ai 'consigli' melottiani.

Le poesie che leggi possono accrescere l'aspetto sensibile delle opere?

La poesia ti insegue. Quando la leggi - è strano - o sei preso subito, oppure sembra che nulla sia successo. La poesia è un'arte più grande di quella visiva anche perché non ha transazione economica. Quando meno te l'aspetti, all'improvviso, un campanello, un tintinnio ed ecco l'incontro con la poesia che vive in te; ecco la sua forza che ricompare e non ti abbandona.

L'opera è in grado di rappresentare anche il tuo pensiero filosofico?

Se avessi una filosofia, sì. Non avendola, bene o male, è una traccia *de la vision de vie*.

...Ingloba pure la tua esperienza nel quotidiano? Può restituire la completezza della tua vita?

Sono domande estreme... Sicuramente l'opera ingloba un'emozione antica; un ricordo che riemerge improvviso come la poesia. Io ho una quotidianità maniacale con il lavoro: lo pratico, lo frequento, lo spio continuamente.

...Avendo una propria esistenza, vuole essere atemporale?

L'aspirazione all'atemporalità è l'ambizione di qualsiasi opera.

Tieni in particolare a creare con essa una percezione poetica ed emozionale?

Non intendo farlo: o c'è in maniera automatica, perché fa parte del *background* del mio essere, oppure non la cerco proprio.

Un salto nella realtà esterna. Sei incurante del giudizio degli osservatori? Ti preoccupi della comunicazione del messaggio e della critica d'arte?

Un po' di tutto. La risposta è nella mia storia.

Cosa pensi dell'accresciuta circolazione delle tue opere, ad esempio, nelle fiere d'arte?

In vita mia ho cercato di vendere il meno possibile e di ricomprare molte opere. Come ho già detto, ho un rapporto morboso con il mio lavoro.

La situazione ti crea imbarazzo...

...D'altra parte non sono certo una persona naïf.

Su questo aspetto all'inizio dell'Arte Povera si assumeva un atteggiamento più rigoroso...

La verità è che nessuno ci voleva o, se ci pigliavano, compravano per due lire. Io non ho mai avuto il problema di rompere con il mercato. Questo riguarda più le cose scritte da Celant che, però, è molto dietro al mercato. Il mercato in sé è una disgrazia storica dell'arte figurativa. Non si chiamava sponsor, ma Chiesa, Comune, Stato. Senza commissione non si possono fare certe cose. L'unica volta che ho avuto uno scacco a livello tecnologico è quando non sono riuscito a realizzare un ologramma tridimensionale e pluricolorato con incastro: un ologramma vero, non in un angolo, spaziale, dinamico e cromatico. Potevano farlo solo gli studi di una ditta americana, ma quando ho presentato il progetto e la richiesta, mi hanno risposto *"out of budget non possiamo farlo"*. Cinque anni fa ancora non era fattibile; adesso con molti soldi ci si riuscirebbe, ma non si riesce ancora ad incastrare questo fantasma olografico su una parte reale.

Il mercato dell'arte ti sembra abbastanza selettivo e culturalmente costruttivo?

Ritornando alla poesia, non richiede denaro, si alza limpida a prescindere dalle costanti sociali ed economiche. È libera. Un solista, flautista o violinista, può lanciare pura la sua musica, svincolato anch'egli da costrizioni socio-economiche. L'arte figurativa è sempre stata un'arte puttana, di mediazione. Difficilmente si sviluppa senza un investimento economico. Il mercato non è una cosa drammatica di oggi. C'era anche in passato perché un Papa e un Medici selezionavano tra dieci artisti e si creava la concorrenza. La scelta di un artista piuttosto che di un altro determinava un mercato di valori. Il mercato odierno è frutto del collezionismo che si è andato formando. L'arte è un bene di investimento, di scambio. Va da sé che, se tu investi il derivato, vuoi guadagnare in fretta, ma sai che il derivato non ha valore. Ci guadagni se lo scambi velocemente. Il mercato, purtroppo, ha formato il corrispondente bancario del derivato, cioè di un titolo vuoto che, se lo tratti rapidamente, se lo fai passare dal tuo orticello bancario, ti rende; diversamente il valore sfuma.

Mi accorgo che hai gli occhi aperti pure su questo tipo di realtà.

Il mercato di oggi, con tutte le sue fiere, ha una natura violenta. Ma non si può essere pro o contro. È la realtà! Si può provare ad analizzarne i risultati. Indubbiamente permette a molti artisti provinciali - vedi, per esempio, quelli europei e italiani, che sono provinciali perché lontani dai centri di controllo quali la Cina, gli Stati Uniti e adesso il mondo arabo - francesi, inglesi, tedeschi di far vedere il loro lavoro ad Abu Dhabi e pure in America. In qualche modo di allargare la *plafonnerie* di lettura, di conoscenza di certe opere. E questo può essere positivo. È negativo che in una fiera l'opera sia considerata pura merce e che, inutile nascondere, la sua funzione esplicita sia solo quella di scambio-guadagno.



"Senza titolo" 2010, legno combusto, struttura ghiacciante, motore frigorifero, piombo, ferro, maiolica, rame, pompa d'acqua, dimensioni ambiente, © Pier Paolo Calzolari, ph Michele Alberto Sereni, courtesy Fondazione Calzolari

Naturalmente c'è differenza tra Art Basel e Arte Fiera di Bologna...

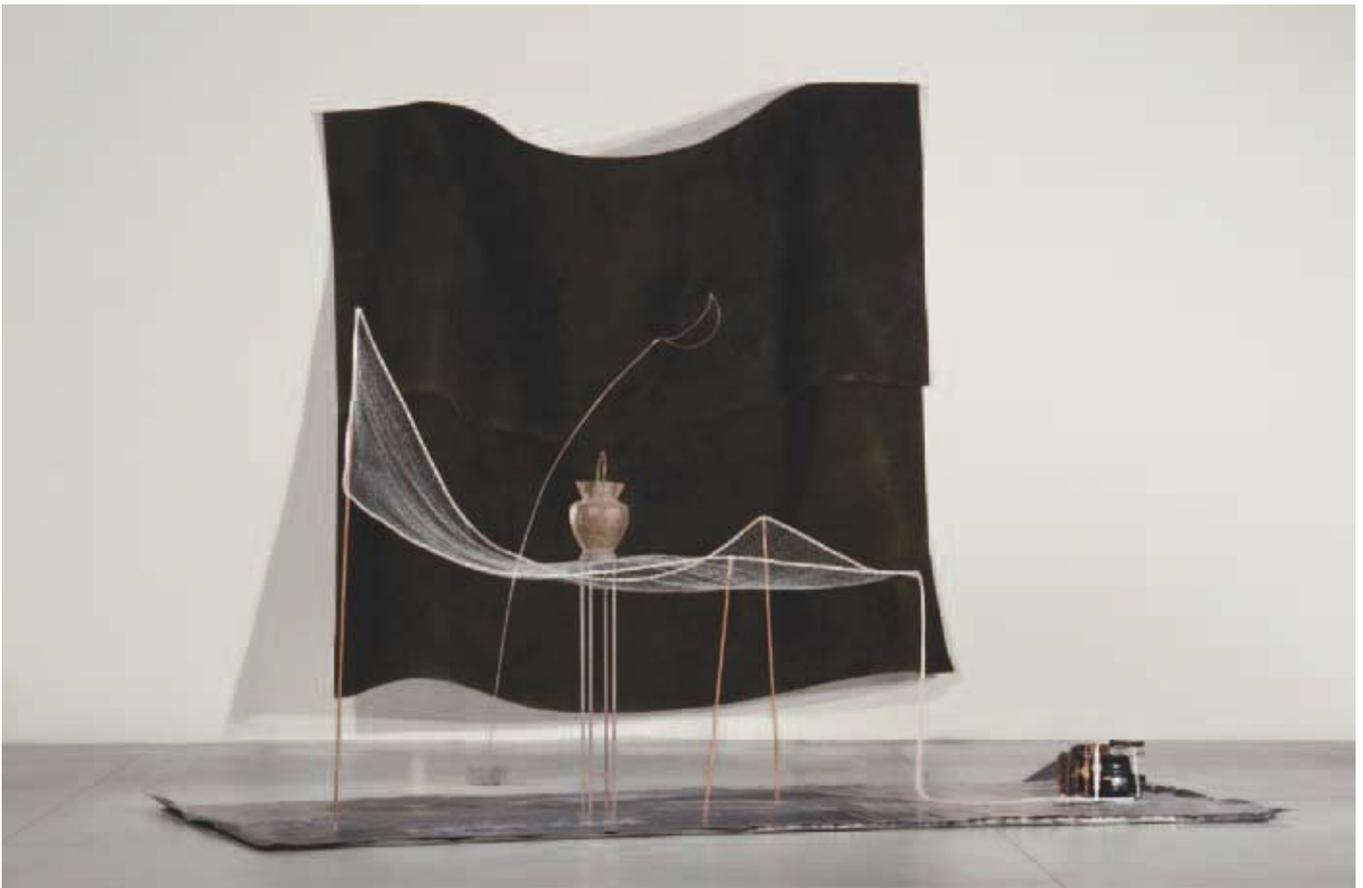
Certamente parliamo di fiere che hanno un senso: Frieze, Basel, se vuoi ancora Parigi, forse Miami. Anche ad Abu Dhabi si possono trovare pezzi pregevoli, ma non dimentichiamo la caratteristica di una fiera: gli stand sono posti artificiali, non esistenti; luoghi dove si propongono dei prodotti. Già questo non aiuta all'arricchimento della comprensione dell'arte.

Non ti lasci influenzare? Procedi senza speculare sul guadagno?

Io sono molto attento, sono avido, ma proporzionalmente al fatto che l'avidità non tocchi il mio lavoro. Credo al denaro perché consente a me e alla mia famiglia, come a qualsiasi altro artista, di vivere dignitosamente perché posso permettermi tre capannoni, centinaia di casse. Ma non muove di un centimetro il mio lavoro.

Il sistema delle mostre di arte contemporanea come ti sembra?

Tu vuoi farmi odiare... Le mostre di arte contemporanea sono fatte dai musei di arte contemporanea. Possiamo discutere su chi è nominato direttore di un museo e come; su come sono selezionati i curatori. Spesso l'obiettivo principale di un museo è di far girare vorticosamente delle mostre facilmente spostabili e condivisibili con altre istituzioni. Se fa una mostra difficile da accettare o da movimentare, già ha delle difficoltà, perché non può particellizzarla con altri anche nei costi logistici alti. Poi c'è la lotta tra i vari musei e tra le mostre - non tutte naturalmente - per quella che richiama più pubblico di addetti ai lavori. Le esposizioni di arte moderna lavorano sui luoghi comuni, cioè su un pubblico interessato ai grandi maestri; mentre in arte contemporanea è più *smart* mostrare lavori che soddisfino le richieste dei nuovi collezionisti. È la corsa di un serpente che si morde la coda. Non c'è tempo di riflessione. Quasi tutti lavorano sul tentativo di novità più novità rispetto alle mostre fatte da altri. Esempi: la Biennale di Venezia e Documenta. Teoricamente sono meno interessanti della Fiera di Basilea, dove si muove molto denaro, girano grandi interessi (mi riferisco al collezionismo) e si possono vedere opere anche storicamente importanti, inedite. Normalmente nelle mostre di arte contemporanea si sta cercando di correre dietro a tutto ciò che non è stato documentato prima, che è giovanissimo. Ciò è un bene, perché



"Senza titolo" 2010, feltro combusto, coloranti, alluminio, piombo, ferro, rame, struttura ghiacciante, motore frigorifero, 306 x 386 x 582 cm, © Pier Paolo Calzolari, ph Michele Alberto Sereni, courtesy Fondazione Calzolari

indubbiamente si crea una dinamica di visione ampia, ma credo che non sia questo il compito basilare di una mostra di arte contemporanea.

Come vedi le esposizioni delle gallerie private?

Certe gallerie sono dei mercati e faccio fatica a capirle. Un tempo la caratteristica primaria era di fare stock di opere di un artista per metterle da parte; attualmente questo non avviene ed è indicativo.

In tale contesto l'arte ha di certo perso autorevolezza rispetto agli anni Sessanta e Settanta. Sei d'accordo?

Sì e no. Ha perso l'ipotetica autorevolezza, morale e valoriale, ma ha acquistato quella mediatica. Oggi trovi l'arte contemporanea su riviste di modelle, di sfilate, di signorine...

Secondo te la crisi economica può riequilibrare il rapporto tra libera ricerca artistica e sollecitazioni del mercato?

È vero, la crisi oggi tocca dal 40 all'80% della popolazione, ma non quella che compra le opere o che si interessa di arte. Il 10-15% di ricchi, di uomini di potere - che non sono certo i duchi di Urbino, né i Medici, né i Gonzaga - non ha la formazione culturale per apprezzare l'arte. Qualcuno c'è, ma è molto raro.

Anche l'attività espositiva delle istituzioni museali è stata ridimensionata, come pure il collezionismo. È un bene o un male?

In verità continuano a fare o a comprare cose più leggere e meno impegnative. E questo è un male.

Segui le esperienze dei giovani operatori visuali?

Certo, con speranza. Anch'io, come qualsiasi artista anziano già provato da mille emozioni ed esperienze, mi aspetto di sentire delle voci, di ricevere degli stimoli che permettano di arricchire il mio lavoro.

Penso che, dopo quasi mezzo secolo dalla nascita dell'Arte Povera, il movimento abbia ripreso slancio soprattutto per merito di Penone e tuo, sia per la vostra distinta caratterizzazione che per la progressione e la qualità della ricerca non condizionata dal mercato. A parte la tua indipendenza da certe strategie, avverti che la

riconsiderazione del tuo lavoro sulla scena internazionale stia crescendo?

È già cresciuta e mi auguro che cresca ancor di più. Io non sempre sono visto come artista appartenente al gruppo dell'Arte Povera, piuttosto come singolo artista al pari di Penone. Il fatto di aver partecipato alle prime mostre dell'Arte Povera aiuta, ma ti devo dire che, ahimé, all'estero, nonostante tutti i suoi vantaggi e i suoi meriti, non hanno ancora capito cos'è, tanto è aliena dal mondo anglosassone.

In una casa d'aste londinese ho visto delle opere di Arte Povera, però non hanno raggiunto prezzi vertiginosi. C'era anche un tuo lavoro.

Hanno parlato di grande boom, ma è una barzelletta. Burri, che ha avuto una riqualificazione, è arrivato, mi pare, a 4 milioni, quando le sue opere dovrebbero valere 35-60. La riqualificazione è un po' da nicchia, nel senso che Burri è un povero artista italiano senza alcuna struttura dietro. Per Fontana c'è stata la grossa operazione di Gagosian, molto volgare, a mio parere. Con troppi pezzi, esposti cinque o sei per parete, tipo Rinascenza. A parte la qualità delle opere, l'idea non ha avuto alcun effetto sul mercato. Il valore di Fontana non si è alzato di un centesimo.

Per concludere, con quali finalità sono attuati i progetti della tua Fondazione? Sono un'estensione della tua poetica o hanno un'autonomia culturale?

Fanno parte *tout court* della mia poetica. La Fondazione Calzolari ha due missioni. Una è la cura dell'archivio fotografico e storico. È molto difficile arrivare a fare un catalogo ragionato perché sono stato molto disordinato. A Roma ci sono tre dipendenti fissi che vi si dedicano. Un'altra persona lavora qui, in contatto con la Fondazione. C'è una regista, ma la direzione è tenuta da me. L'altra missione, *in pectore*, è realizzare edizioni di poesia, italiana o no, facendo anche traduzioni e finanziando, più che altro, artisti giovani che si esprimono con la performance. C'è il denaro, dovrei scendere in campo io, ma per adesso ho troppo da fare.