

SUR L'AILE DU TOURBILLON INTELLIGENT

Pier Paolo Calzolari



1980
Cantus Firmus,
 Sale su cartone incollato su legno e trattato con tempera bianca all'acqua, piombo
 30,5 x 100,5 x 6 cm



1989
Mothia Er,
 sale, tessuto molletone
 96 x 91 x 4,5 cm



2000
Senza Titolo, Dalla serie "Piombi specchio", 1972-2000
 (Studio per camera da toilette per signora)
 Piombo, sale, trifoglio, filo di rame,
 filo di acciaio, ferro, vetro
 90,5 x 91 x 3,5 cm



1980
Avere pallido il viso avere bianco il viso
 Sale, piombo
 46 x 215,5 x 4 cm



1978
Senza Titolo,
 Sale, ferro, piombo, noce, piuma
 59,5 x 48 x 14 cm



1979
Senza Titolo,
 Piombo, ferro, uovo, candela
 40 x 70 x 10 cm



1980
Senza Titolo,
 Sale, piombo, stagno, coloranti
 39 x 40 x 3,5 cm



1978
Mothia Dm,
 Sale, piombo
 122 x 218 x 5 cm



1986
Senza titolo,
 Sale, colorante nero, piombo,
 struttura ghiacciante, motore frigorifero
 234 x 264 x 55 cm



1976
Nebulous,
 Rame, ottone, piombo, motore frigorifero,
 tubo fluorescente azzurro, trasformatore
 ca. 232 x 110 x 110 cm



2010
Senza Titolo,
 Legno combusto, struttura ghiacciante,
 motore frigorifero, piombo, ferro, maiolica
misure ambiente



1980
D'après Capodanno 1980 Senza Titolo Rosso
 Foglie di tabacco Virginia, tubi fluorescenti rossi, ferro,
 candela, trasformatore, dimmer box
 50 x 110 x 15 cm



1980
Cantus Firmus,
 Salt on cardboard glued to wood and treated with white tempera with water binder, lead
 30,5 x 100,5 x 6 cm



1989
Mothia Er,
 salt, flanel fabric
 96 x 91 x 4,5 cm



2000
Senza Titolo, Dalla serie "Piombi specchio," 1972-2000
 Lead, salt, clover, copper wire, steel wire, iron, glass
 90,5 x 91 x 3,5 cm



1980
Avere pallido il viso avere bianco il viso
 salt, lead
 46 x 215,5 x 4 cm



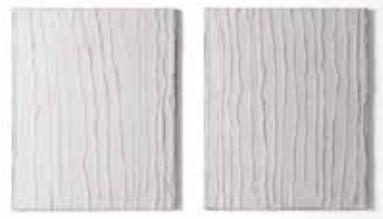
1978
Senza Titolo,
 Salt, iron, lead, walnut, feather
 59,5 x 48 x 14 cm



1979
Senza Titolo,
 Lead, iron, egg, candle
 40 x 70 x 10 cm



1986
Senza Titolo,
 Salt, lead, tin, dyes
 39 x 40 x 3,5 cm



1978
Mothia Dm,
 Salt, lead
 122 x 218 x 5 cm



1986
Senza titolo,
 Salt, black dye, lead, refrigeration unit,
 refrigerator motor
 234 x 264 x 55 cm



1976
Nebulous,
 copper, brass, lead, refrigerator motor, blue
 fluorescent tube, transformer, dimmer box
 ca. 232 x 110 x 110 cm



2010
Senza Titolo,
 burnt wood, refrigeration unit,
 refrigerator motor, lead, iron,
 maiolica, copper, closed-loop pump
ambient measurement



1980
D'après Capodanno 1980 Senza Titolo Rosso
 Virginia tobacco leaves, red fluorescent tubes, iron,
 candle, transformer, dimmer box
 50 x 110 x 15 cm



SUR L'AILE DU TOURBILLON INTELLIGENT



NUVOLE ROSSE
EDIZIONI

SUR L'AILE DU TOURBILLON INTELLIGENT

Pier Paolo Calzolari

a cura di *Edited by* Carlo e Paolo Repetto

Testi di *Texts by* Federico Mazzonelli e Paolo Repetto

Impaginazione *Layout* Fabrizio Radaelli

Crediti fotografici *Photograph credits* Michele Alberto Sereni, Paolo Semprucci,

Courtesy Fondazione Calzolari

Traduzione di *Translations by* Johanna Bishop, Fay Ledvinka

Grazie a *Thanks to* Fondazione Calzolari

Publicato da *Published by* NUVOLE ROSSE, 2013

in occasione della mostra *Published on the occasion of the exhibition*

Sur l'aile du tourbillon intelligent

(da Baudelaire, *Le vin des amants*)

Galleria Repetto, Via Senato 24, Milano, 19 aprile - 25 maggio 2013

© 2013 Fondazione Calzolari

© 2013 Federico Mazzonelli

© 2013 Paolo Repetto

All rights reserved under International copyright conventions.

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.



www.galleriarepetto.com

SUR L'AILE DU TOURBILLON INTELLIGENT

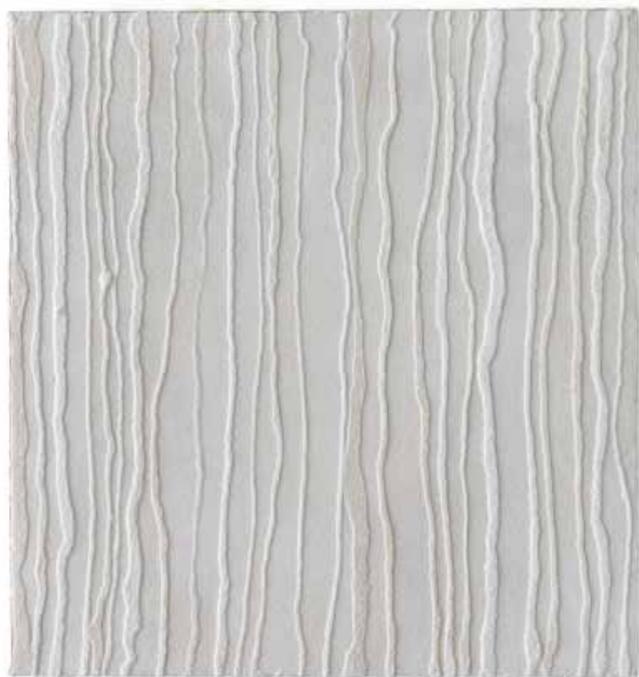
Pier Paolo Calzolari

Testi di *Texts by*
Federico Mazzonelli
e and
Paolo Repetto

CANTUS

CANTUS FIRMUS









AVRETE BIANCO IL VISO

AVERE PALLIDO IL VISO.







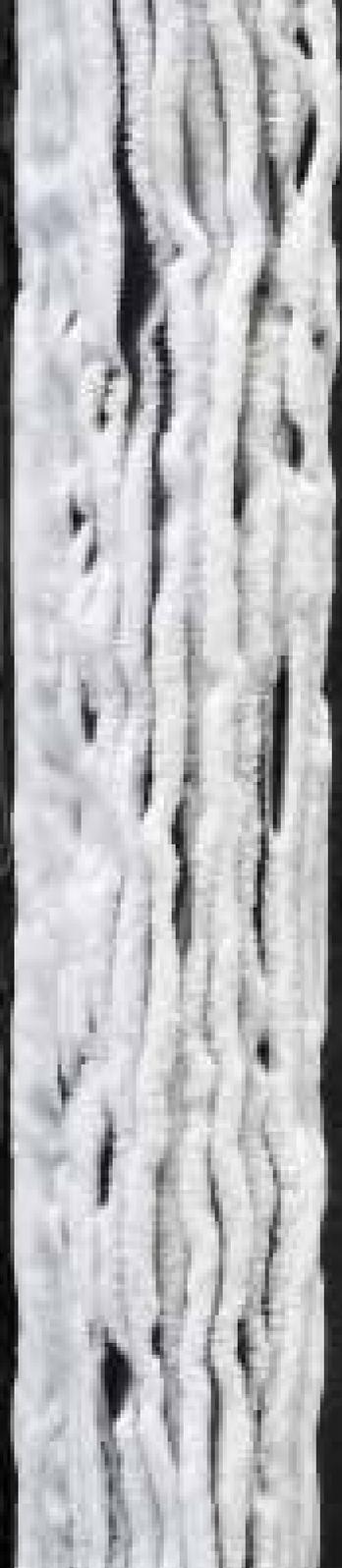




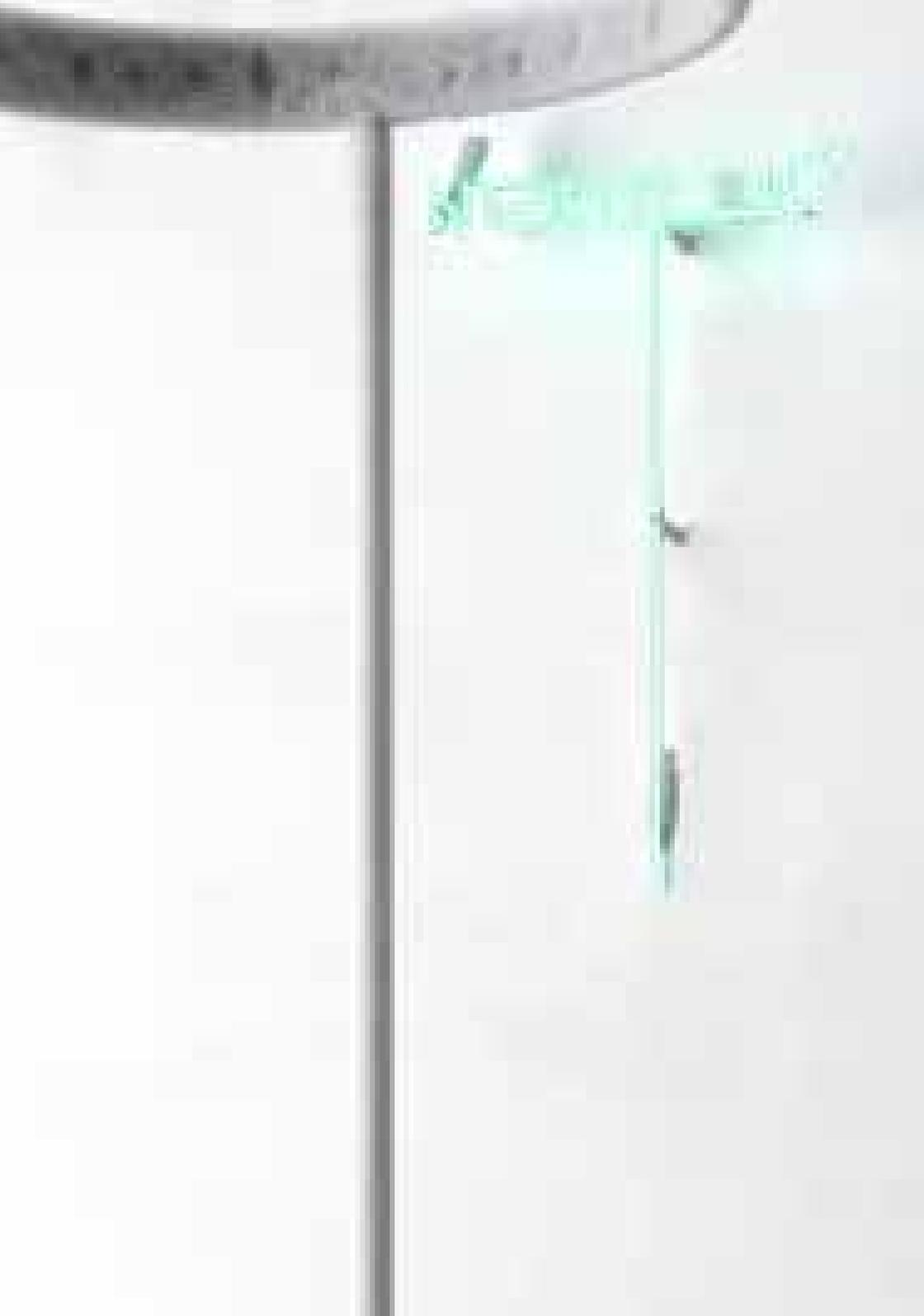




















UN CANTO SOSPESO

Federico Mazzonelli

DEL SUBLIME

Paolo Repetto

SUSPENDED SONG

The richness of expressive content and formal solutions, the variety of techniques and materials employed, and the many different working contexts that have marked his path and encountered his sensibilities along the way make the artistic journey of Pier Paolo Calzolari a complex, evocative, and shifting trail, difficult to sum up as a whole. His work seems to discourage any critical approach in this regard that tries to come up with an all-embracing or exemplary interpretation. Perhaps because it presents itself, first and foremost, as an aesthetic experience that is conceived as an open system, a *hortus non conclusus*, a fresco created by sowing space and time with visual paths, poetic urges, and constantly evolving meditations on form. His practice thus relates to a space that is *alive*, a place that evolves and changes in a fundamental discontinuity of forms and perceptual intensities (matter, light, sound, body, word) that the artist encounters through an unflinching visual receptiveness of which the work seems both incarnation and witness. Within a process of extending the phenomenological concerns that underlie the creative process, in keeping with an international language that began to take shape in the mid-Sixties, the possibilities offered by disciplines such as music, dance and poetry would also be incorporated into his path, treated and employed as if they themselves were sculptural, pictorial and performative materials. Both an initiatic space and an expository text, *La Casa ideale* [The Ideal Home], 1968, is a work that manifests Calzolari's need to deal with the idea and reality of a pulsing, dynamic cosmos, replete with visual and operative stimuli, which form a basis for building his personal body of visions, sensations, "acts of passion". Made up from a formal standpoint of works with their own autonomy (though always conceived as individual points in a broader whole), from which other families of works will emerge (first and foremost, the refrigeration units) this space is created through a constant decantation of perspective and perception-based situations, where language, sound, matter, and light trace out the architecture of the *House/place* through a unified approach to representation, relying on a back-and-forth between open intervals, a dynamic of call and response between the elements making up the space. The various sculptural elements that define it (the pillars of ice, the albino dog, the brass letters and moss-covered trunk, the ladders, the steps, the candle, the lead background and even the white molleton floor that absorbs both the ambient noise and the fluids seeping from the structures, when the ice and frost begin to melt) manage to draw together a range of visual, auditory, tactile and olfactory impressions, and at the same time, welcome the viewer into a realm at the edge of abstraction, a sublimated natural landscape, steeped in light, as if it were *breathed* out by the mere vibration of matter. There is, in this House,

Per la ricchezza dei contenuti espressivi e delle soluzioni formali, la varietà delle tecniche e dei materiali utilizzati, per le molteplici situazioni operative che di volta in volta hanno scandito il suo percorso e incontrato la sua sensibilità, l'itinerario artistico di Pier Paolo Calzolari è un itinerario complesso, suggestivo, mutevole, difficilmente sintetizzabile nella sua totalità. La sua opera sembra scoraggiare in tal senso ogni approccio critico che voglia restituirne una lettura onnicomprensiva o esemplare. Questo forse perché essa si presenta innanzitutto come un'esperienza estetica intesa quale sistema aperto, un hortus-non-conclusus, un affresco realizzato attraverso una distribuzione nel tempo e nello spazio di percorsi visivi, urgenze poetiche e riflessioni formali in continuo divenire. La sua ricerca si rapporta dunque ad uno spazio vivo, un luogo che diviene e si modifica in un'essenziale discontinuità di forme e di intensità percettive (materia, luce, suono, corpo, parola), che l'artista incontra attraverso una rinnovata disponibilità visiva della quale l'opera sembra farsi interprete e testimone. Nell'ottica di un processo di ampliamento delle istanze fenomenologiche poste alla base del fare artistico, in sintonia con un linguaggio internazionale che andava creandosi verso la metà degli anni sessanta, anche le potenzialità fornitegli da discipline come la musica, la danza e la poesia, verranno di volta in volta integrate nel suo percorso, pensate ed utilizzate esse stesse quali materiali plastici, pittorici e performativi. Spazio iniziatico e insieme testo dichiarativo, "La Casa ideale" (1968) è un lavoro che manifesta proprio questa necessità di Calzolari di misurarsi con l'idea e la realtà di un cosmo pulsante, dinamico, ricco di stimoli visivi ed operativi, e che costituiscono le premesse alla realizzazione del suo personale corpo di visioni, di sensazioni, di "atti di passione". Formalmente costituito da opere dotate di una loro autonomia (anche se sempre pensate come singoli momenti di un'unità più ampia), e dalle quali nasceranno altre famiglie di lavori (prime tra tutte le strutture ghiaccianti), questo spazio si realizza in un continuo travaso di situazioni prospettiche e percettive, dove il linguaggio, il suono, la materia e la luce disegnano l'architettura del luogo-Casa nella logica di una rappresentazione unitaria, sostenuta da un'iterazione tra intervalli aperti, da una dinamica di chiamata e di risposta tra gli elementi che ne determinano lo spazio. I diversi momenti scultorei che la definiscono (le colonne di ghiaccio, il cane albino, le lettere di ottone e il tronco di muschio, le scale, i gradini, la candela, il fondale di piombo e lo stesso pavimento di mollettone bianco che assorbe assieme ai rumori dell'ambiente anche gli umori delle strutture, quando ghiaccio e brina inizieranno a sciogliersi) sono elementi plastici capaci di condensare una varietà di impressioni visive, sonore, tattili ed olfattive, e simultaneamente di accogliere lo spettatore in un'unità spaziale ai limiti

the suggestion of a space of epiphany, like a temple; a place of mental and emotional concentration, but also a physical perimeter, activated by the gradual transformation of matter. While in the melting of the ice pillars, time is revealed as a physiological aspect of existence, the process of molecular crystallization along the lines of the refrigeration units clasps the forms in a whiteness as absolute as it is impermanent, presenting us with objects permeated by a new physicality, creating an effect of perceptual excess, as if it were a chromatic boundary our vision embraces without ever managing to reach the end of it. In *Il mio letto così come deve essere* [My Bed as It Must Be], 1968, a piece of copper covered in moss, thick as the artist's wrist and shaped like his spinal column, is placed on banana leaves spread out on the floor, sealed by the phrase spelled out in brass letters that runs across and activates this sort of conceptual pallet. Through the encounter between the artist's historic and individual self and a natural horizon in which he plays a part, the work becomes a presence suspended between body and idea, between physical essence and mental projection. Whether it involves letting a perceptible image emerge from the encounter between word and sculptural element, capturing in compressed sculptural form the dynamic traces of movement in a dancing body (*Senza titolo, Gesti, variazione I*), or putting individual objects or entire environments into a new spatial and perceptual "density", Calzolari's work never takes a head-on approach; rather, it functions by opening up a space in the imagination, circumscribing it and allowing an emotional realm to emerge that is shared by work and viewer. Freed of all mimetic or representational demands, the work becomes the vehicle of a vision in excess; a poetic and dubious place, it is engaged in a dimension of intimate reciprocity between body and idea, physicality and immanence; between the multiplicity of forms and language, and the irreducibility of the reality that contains them. Employing materials that are sensitive by nature (salt, moss, lead, copper, fire, wax, tobacco leaves, scorched wood), manipulated and seemingly transformed by a process of refinement, Calzolari arrives at a visual horizon ambiguously suspended in time, sometimes immersed in a hieratic metaphysicality, and yet always intensely alive, sensual, evocative. Even a substance as ethereal and evanescent by nature as light is modulated and manipulated by the artist through multiple levels of physicalization and degrees of expression. From the almost skin-level fascination with neon light, which the artist turns to "for its state of instability and formation, its ability to be insensible and impalpable and yet take on form in a rigorous, indelible way", to the use of natural sources such as candles or oil lamps, the poetic core of these works seems to refer to a liminal dimension of existence, a body suspended and immersed in an atmospheric space made up of pure light and the zone of shadow that encloses and preserves it. In its predilection for the modulated mark, the use of chiaroscuro, the alternation of surface vision and in-depth vision, Calzolari's work seems permeated by a Baroque sentiment whose formal and conceptual paradigm could be traced to

dell'astrazione, un paesaggio naturale sublimato, saturo di luce, quasi fosse respirato dalla sola vibrazione della materia. C'è, nella Casa, la suggestione di uno spazio epifanico, pensato come un tempio; un luogo di concentrazione psichica ed emotiva, ma anche perimetro fisico, attivato dal lento divenire della materia. Se nello sciogliersi delle colonne di ghiaccio il tempo si palesa come dimensione fisiologica dell'essere, lungo le linee delle strutture ghiaccianti il processo di cristallizzazione delle molecole include le forme in un biancore tanto assoluto quanto impermanente, restituendo al nostro sguardo oggetti attraversati da una nuova fisicità, con un effetto di eccedenza percettiva, quasi fosse un limite cromatico che la nostra visione abbraccia senza mai riuscire interamente ad esaurire. Nell'opera *"Il mio letto così come deve essere"* (1968) un elemento di rame ricoperto di muschio, avente lo spessore del polso dell'artista e ricalcante il profilo della sua colonna vertebrale, è posato su foglie di banana distese a pavimento, siglato dalla frase che riportata in lettere di ottone attraversa ed attiva questa sorta di giaciglio ideale. Nell'incontro tra l'io storico ed individuale dell'artista e un orizzonte naturale del quale egli partecipa, l'opera diviene una presenza sospesa tra corpo e idealità, tra essenza fisica e proiezione mentale. Che si tratti di lasciare emergere un'immagine sensibile dall'incontro tra parola ed elemento plastico, di ridurre a sintesi scultorea le tracce dinamiche del movimento di un corpo danzante (*Senza titolo, Gestì, variazione I*), di ricollocare singoli oggetti o interi ambienti in una rinnovata "densità" spaziale e percettiva, il lavoro di Calzolari non è mai frontale ed agisce piuttosto sull'apertura di uno spazio sull'immaginario, circoscrivendo e lasciando emergere un territorio emotivo condiviso da opera e spettatore. L'opera, sottratta ad ogni necessità mimetica o rappresentativa, si fa portatrice di una visione eccedente; luogo poetico e dubitativo, essa partecipa di una dimensione di intima reciprocità tra corpo e idea, fisicità e immanenza, tra la molteplicità delle forme e del linguaggio, e l'irriducibilità del reale che le contiene. Ricorrendo all'utilizzo di materie per loro natura sensibili (sale, muschio, piombo, rame, fuoco, cera, foglie di tabacco, legno combusto), manipolate e come trasmutate da un processo di raffinazione, Calzolari ne ricava un orizzonte visivo ambiguamente sospeso nel tempo, calato talvolta in una ieratica metafisicità, eppure sempre così intensamente vivo, sensuale, parlante. Anche una sostanza per sua natura eterea ed evanescente quale la luce viene modulata e manipolata dall'artista secondo molteplici piani di fisicizzazione e di gradi espressive. Dalla fascinazione quasi epidermica per la luce al neon, verso la quale l'artista si volge "per il suo stato di instabilità e di formazione, per la sua capacità di essere insensibile ed impalpabile e contemporaneamente di formarsi in maniera rigorosa e indelebile", all'utilizzo delle fonti naturali come le candele o i lumini ad olio, il nucleo poetico di queste opere sembra rimandare ad una dimensione liminare dell'esistente, corpo sospeso e immerso tra uno spazio atmosferico fatto di pura luce e il cono di un'ombra che lo racchiude e lo conserva. Nella predilezione per un tratto modulato, per l'utilizzo

that *serpentinata* line of which the artist is so fond, and which, as Deleuze writes, in its twists and turns, in the conceptual projection of its endlessly folding coils, constantly leads the two levels of the world back to each other.¹ Calzolari replaces the unified space, organized according to linear perspective, with the plurality of an organic, open-ended spatial dimension, which draws its visual coherence precisely from the multiplication of perspective planes, the shifting focal points of the work, the back-and-forth between the various forms making it up. Breaking through to the outside with elements that jut out of the plane (materials, objects, animals, light sources, mechanical structures) or on the contrary, including entire “pieces” of real time, theoretical space and natural seem drawn back each other, suspended in an *epoché*, a *white space* that opens up between work and viewer, between observing subject and object observed. In this sense it seems as though to Calzolari the object of the sculpture is first and foremost a moment of concentration; a movement, one might say, both physical and conceptual, towards a point, place, or object capable of engendering an aesthetic dimension that our gaze informs and is informed by in turn. *Mothia* [Motia] is a long wall of lead, its surface a rippled fabric of light and shadow. Fascinated by the supple intensity of a fragment of sculpture, the peplos of a Greek statue, Calzolari has retraced its movement, manipulating the surface of the sheet to turn it into a sculptural plane on which light moves intermittently, rising and falling into the folds of the material, growing duller, growing worn, reflecting itself endlessly. Working from this piece of great spatial breadth, Calzolari would begin developing a series of smaller-scale pieces, conceived like bas-reliefs, in which the drapery motif is taken up again like an exercise in constantly rewriting matter, spread out over an expanded, organic span of time. Glacially white or charred black, with a material sensuality that offers the eye an almost tactile pleasure, these *Sali* [Salts] embrace the fluttering, fitful movements of a drapery whose lines at times seem very light, as if suspended against the two-dimensional background, at times criss-crossed by more turbulent, incisive marks, in the flow of a potentially infinite score. In the works dedicated to *Mothia*, too, we feel surprised and slowly overcome by a sense of impermanence, a state of grace and instability that reveals itself to be a perceptible and central element in his work, seeming at times to become the very stuff of his visual constructions. In Calzolari, the dream of art seems manifested in the dense and yet rarefied substance of a physicality that becomes image: a “suspended song,” along which proximity and distance, fragment and memory collect like sediment, with the vertigo of a real body that knows itself to be much more than sun, being little more than shadow.

1. Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

del chiaro-scuro, l'alternarsi di visioni di superficie e visioni di profondità, l'opera di Calzolari è attraversata e come permeata da un sentire barocco il cui paradigma formale e teorico si può rintracciare in quella linea serpentinata, tanto cara all'artista, e che, come scrive Deleuze, nel suo deviare e flettersi, nella proiezione ideale del suo avvistamento continuo e senza fine, riconduce costantemente l'uno all'altro i due piani del reale.¹ Ad uno spazio unificato, organizzato secondo il canone del prospettivismo lineare, Calzolari sostituisce la pluralità di una dimensione spaziale organica ed aperta, che trae coerenza visiva proprio dalla moltiplicazione dei piani prospettici, dallo slittamento dei punti focali dell'opera, dall'iterazione tra le diverse forme che la compongono. Compiendo uno sfondamento verso l'esterno grazie ad elementi aggettanti il piano (materie, oggetti, animali, fonti luminose, strutture meccaniche) o, al contrario, includendo nell'opera interi "brani" di tempo reale, spazio teorico e spazio naturale sono come ricondotti l'uno all'altro, sospesi in un'epoche, uno spazio bianco che si apre tra opera e spettatore, tra soggetto riguardante e oggetto riguardato. In tal senso sembra che per Calzolari l'oggetto della scultura sia innanzitutto un momento di concentrazione; un moto, potremmo dire, fisico e ideale, verso un punto, un luogo, un oggetto, capaci di dare vita ad una dimensione estetica che il nostro sguardo agisce e dal quale viene a sua volta agito. *Mothia* è una lunga parete di piombo, la cui superficie è un tessuto increspato di luci e di ombre. Affascinato dall'intensità plastica di un frammento di scultura, il peplo di una statua greca, Calzolari ne ha ripercorso il movimento, manipolando la superficie del foglio fino a farne un piano scultoreo dove la luce si muove intermittente, si alza e si abbassa nelle pieghe del materiale, opacizzandosi, usurandosi e riflettendosi senza soluzione di continuità. A partire da quest'opera di grande respiro spaziale, Calzolari inizierà a sviluppare una serie di lavori dalle dimensioni più ridotte, intese come bassorilievi, dove il motivo del pannello verrà ripreso come un esercizio di continua riscrittura plastica, distribuito in una temporalità dilatata ed organica. Algidamente bianchi, o neri combustivi, d'una sensualità materica che restituisce alla visione un piacere quasi tattile, questi Sali accolgono i movimenti fluttuanti e discontinui di un pannello dai tratti ora leggerissimi, come sospesi sulla bidimensionalità del fondo, ora attraversati da segni più mossi e marcati, nello scorrere d'una partitura potenzialmente infinita. Anche nei lavori dedicati a *Mothia* siamo come sorpresi e lentamente pervasi da un senso di impermanenza, una condizione di grazia e di instabilità che si rivela essere un elemento sensibile e centrale della sua opera, quasi divenisse talvolta la materia stessa delle sue costruzioni visive. In Calzolari il sogno dell'arte sembra manifestarsi nella sostanza densa e insieme rarefatta di una fisicità che diviene immagine: un canto sospeso lungo il quale si depositano la prossimità e la distanza, il frammento e la memoria, la vertigine di un corpo reale che sa essere molto più di un sole, essendo poco più di un'ombra.

1. Gilles Deleuze, *La piega: Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990.

ON SUBLIME

*“Great oak trees and lovely spots in a sacred grove are sublime.
Beds of flowers, low hedges and trees trimmed into shape are beautiful.
The night is sublime while the day is beautiful.”*

IMMANUEL KANT

Deep and refined interpreter of the poetic of sublime – more in its baroque attitude than in the romantic one, with its theatricalism, experimentation and wonder – Pier Paolo Calzolari has always played with the force of the elements. In between the two extremes of its possible etymology: “sub-limen” under the door’s architrave, very high; “sub-limo”, under the mud, very low; the artist, as a new Ulysses, draws the bow of creativity, and releases, every time, the arrow of inspiration, until the final meeting with the pure star of Shape. Which shape? Not the one based on the poetic of the beautiful: beauty as order, measure, balance, symmetry; but on the contrary, marrying every time, the risks of sublime: the sentiment of the unlimited, the vibrations of the unknown, the unknown factors of experimentation, the asymmetries of space and the matter living on its never ending transformations. So flame, plant, water, frost, ice, became his shapes and his symbols. Like Ulysses’, his mind is colored, and with inexorable ability manages to bend down to destiny will, to the order of the elements – transforming himself and much more around him. But, more than alike Ulysses, master of the cunning and bearableness, Calzolari seems to resemble Achilles: in his “acts of passion”, in his excesses, in his invincible dream of infinite, battle, conquer – beyond any limit. Since, beyond beauty, sublime is the research and the individuation of a free, open and never ending shape; a space constantly moving collecting around him the imaginary presences or the concrete ones of an unpredictable, risky and infinite space. So he seems to have as well, inflected in many ways, his “bronze shout”. And the moving of a body, the jactitation of an animal, the swings of light, the vibrations of music, the chant of color, the transparencies of water, the liturgical tremor of flames, the unedited shaping of wax, the alchemies of salt, the swarming of frost, the sounds of ice, decompose and recompose in a sweet and sour battle. In the detection of shape, both archaic and unedited, remote and futuristic, the two sacred memories of Georges de La Tour and Caspar David Friedrich – fire and ice, heat and ice, day and night – meet again, for an intimate and impossible, real and ever ending embrace.

*“Sono belle le aiuole di un giardino,
sublimi le alte querce; bello è il giorno,
sublime la notte.”*

IMMANUEL KANT

Profondo e raffinato interprete della poetica del sublime – più nella sua declinazione barocca che non quella romantica, come teatralità, sperimentazione, meraviglia - Pier Paolo Calzolari ha sempre giocato con la forza degli elementi. Tra i due estremi della sua possibile etimologia: *sub-limen* sotto l'architrave della porta, altissimo; “sub-limo”, sotto il fango, bassissimo, egli, come un nuovo Ulisse, ha teso il duro arco della creatività, scoccando ogni volta la freccia dell'ispirazione, fino all'incontro decisivo con la pura stella della Forma. Ma quale Forma? Non quella fondata sulla poetica del bello: la bellezza come ordine, misura, equilibrio, simmetria; ma, al contrario, sposando ogni volta i rischi del sublime: il sentimento dell'illimitato, le vibrazioni dell'ignoto, le incognite della sperimentazione, le asimmetrie del vuoto e della materia che vive delle sue ininterrotte trasformazioni. Così la fiamma, il vegetale, l'acqua, la brina, il ghiaccio, sono diventati le sue forme ed i suoi simboli. Come quella di Ulisse, la sua è una mente colorata, che con inesauribile abilità sa piegarsi al volere del destino, all'ordine degli elementi – trasformando se stesso e molto altro intorno a lui. Ma, più che ad Ulisse, signore dell'astuzia e della sopportazione, Calzolari sembra assomigliare ad Achille: nei suoi “atti di passione”, nei suoi eccessi, nel suo invincibile sogno di infinito, sfida, conquista – al di là di qualsiasi limite. Poiché, oltre il bello, il sublime è questo: la ricerca e l'individuazione di una forma libera, aperta, ininterrotta; un luogo in perpetuo movimento che ingloba intorno a sé le presenze immaginarie o concrete di uno spazio imprevedibile, rischioso, illimitato. Così anche lui sembra avere, variamente modulato, il suo “grido di bronzo.” E il movimento di un corpo, l'agitazione di un animale, le oscillazioni della luce, le vibrazioni della musica, il canto del colore, le trasparenze dell'acqua, il liturgico tremore della fiamma, le inedite modellazioni della cera, le alchimie del sale, il brulichio della brina, i suoni del ghiaccio, si scompongono e ricompongono in un'aspra ed dolcissima lotta. Nell'individuazione di una forma insieme arcaica ed inedita, remota e avveniristica, dove le due sacre memorie di Georges de La Tour e Caspar David Friedrich - il fuoco ed il ghiaccio, il calore ed il gelo, il giorno e la notte - si reincontrano in un abbraccio intimo ed impossibile, reale ed infinito.

Stampato in 500 copie
da CTS Grafica Srl,
Città di Castello (Pg)

