

Maria Cristina Carlini

## Il sentimento dell'eterno nella gravità della materia

Chiara Gatti

«Il bosco saliva la montagna, e non se ne vedevano i confini. Questo era l'universo di linfa entro il quale noi vivevamo, abitanti d'Ombrosa, senza quasi accorgercene»<sup>i</sup>. Come lasciava intendere Italo Calvino fra le pagine commoventi de *Il barone rampante*, il paesaggio delle nostre origini penetra lo spirito per modificarlo; l'orizzonte quotidiano ne determina l'indole, i gesti, le prospettive. Nel mondo dell'arte, quante geografie hanno influito sulle opere dei maestri? Alberto Giacometti avrebbe mai potuto immaginare uomini pietrosi, erosi dal tempo, senza aver scalato con gli occhi i limiti aguzzi, le scaglie di roccia del “suo” Maloja? E Robert Smithson sarebbe riuscito ad abitare con i suoi *earthwork* i deserti di sale e i territori dell'America profonda senza aver assorbito il senso della terra, la genesi mineraria di luoghi fuori delle mappe?

Per comprendere al vocazione spaziale di Maria Cristina Carlini è necessario fare questa premessa, ricordarsi dei suoi primi anni di lavoro (gli anni Settanta) trascorsi a Palo Alto, fra estuari e boschi di querce, *ranchos* e lunghi litorali. Il respiro della foresta, il moto liquido delle paludi, la maestosità delle sequoie – il suo “universo di linfa” – hanno lasciato impronte forse inconse ma solide nel suo istinto già incline alle dimensioni imponenti, alla materia che ribolle sotto la superficie della terra e agli umori ancestrali di una natura pulsante di cui Carlini fa da allora esperienza diretta, attraverso il suo corpo, le sue mani che plasmano, i suoi strumenti che forgiavano. Ha scritto bene Flaminio Gualdoni: «il rapporto che instaura è di esperienza complessa del luogo, a un grado forte di fisicità – il corpo della scultura riverberante la corporeità dell'autrice, il corpo dello spettatore, nello spazio unificante – che attiva picchi emotivi ad alto gradiente»<sup>ii</sup>. E lo stesso Gualdoni accennava qui al concetto di edificare «come *aedem facere*, stabilire, fondare un luogo qualitativamente preciso»<sup>iii</sup>. Ma si tratta altresì di un “edificare” – in senso morale – come indurre al bene, ovvero con un contegno che edifica, cioè che eleva. Per questo, la riflessione di Carlini affonda prima nelle pieghe della storia e poi sublima le tracce dell'uomo, i suoi passi, i suoi simboli, il suo tempo, in una dimensione assoluta dove ogni brandello di conoscenza diviene monito universale, sigillo di un'armonia ideale fra individuo e cosmo.

La grande dimensione dei totem allude, sin dalle ere primitive, alla necessità di un contatto col divino, come antenne stese nel cielo per raggiungere l'immateriale. Antropologicamente parlando, ogni vessillo, ogni stele, ogni portale agisce da ponte fra qui e l'altrove, fra visibile e invisibile. Ma Maria Cristina Carlini, prima di costruire (o meglio, edificare) le sue porte delle stelle, ha avuto bisogno di renderne solide le fondamenta, le basi su cui issare i suoi alberi maestri. Gillo Dorfles

utilizzò per lei l'attributo “robusto” «nel senso migliore del termine: ossia, non di brutale impronta, ma di spessore compositivo e di perentorietà autonoma»<sup>iv</sup>. Misurare la densità del suolo, la forza delle cortecce, conoscere il mestiere della fucina, la resistenza dei metalli, l'energia del fuoco sono diventati presupposti indispensabili all'operare quotidiano, al suo cucire pelli di creta, ghermire la sabbia, levigare il legno, brunire il ferro, incidere messaggi sulla rena o sulla selce. Torna in mente il famoso testo di Antoni Tàpies, *Communication sur le mur*, in cui il maestro catalano si appellava a un preciso repertorio geologico parlando di «contemplazione della terra, del magma, della lava, della cenere», elementi legati gli uni agli altri, in una catena di eventi<sup>v</sup>. Per lui, tali sostanze generative del mondo rappresentavano un'idea di materia mutante in grado di assorbire l'ansia d'infinito dell'uomo, vicina per certi aspetti al pensiero orientale (alla saggezza cinese specialmente) concentrato nello studio di una identità di meccanismi fra materia e spirito<sup>vi</sup>. Da questa convergenza nasce la straordinaria valorizzazione lirica della materia di Carlini.

Nel suo corpo a corpo passionale, audace, a tratti reverente, altre volte ferino con gli elementi, nel suo graffiare la terra cruda, piegare lastre di piombo e, allo stesso tempo, depositare lentamente foglie d'oro su conche ruvide di bacili e orli di crateri, emerge una visione poetica immensa. Tàpies parlava di «Detriti d'amore, di dolore»<sup>vii</sup> ma, nel caso di Carlini, le sedimentazioni, le *Pagine*, i *Reperti*, i *Libri*, *Cerchi*, i *Legni*, le *Torri*, attraversati dal tempo, contaminati dall'inconscio collettivo, testimoniano in modo inesausto e diuturno il perenne ritorno di segni sopravviventi. Una «estetica psicoanalitica» la chiamerebbe Massimo Recalcati, pensando all'epifania della forma, determinata dal dualismo sostanza/memoria. La materia solcata da tali segni registra, nel raffreddarsi delle rocce effusive, le ere della nostra esistenza. E, infatti, ogni tronco nodoso, ogni lamina ossidata, ogni anello inciso, ogni sutura usurata, cela tensioni al limite della rottura, equilibri precari, grumi di energia latente controllata dalla mano di un'artefice che non le consente cedimenti. Il dramma è arginato dalla sapienza tecnica che orchestra pesi e misure e dalla sensibilità poetica che sublima lo strappo. Così Maria Cristina Carlini giunge a esplorare la densità della materia come carne, ossatura, ma insieme spirito ed enigma. Il gesto rupestre collega la sua efficacia a quella degli antenati. C'è lo stesso «sentimento di presenza», per usare le parole di Georges Bataille, nelle sue icone immortali, perché esse aspirano a rappresentare, come sognavano gli antichi, l'inizio dell'umanità compiuta. «Queste pitture, ai nostri occhi, sono miracolose e ci comunicano un'emozione forte ed allo stesso tempo intima, pur rimanendo in qualche modo indecifrabili»<sup>viii</sup> diceva il grande antropologo francese a proposito dei dipinti nelle caverne di Lascaux.

Anche per Carlini, i segni impressi sul selciato, gli alfabeti scavati nel cuore molle delle piante, le mura di una fortezza, le colonne della Trinacria, le insegne tribali, la potenza degli archetipi, la *Madre*, il *Labirinto*, il *Viaggio*, contengono profezie nascoste fra le pieghe dei corpi solidi e l'essenza di resti arborei, gusci d'albero o terra umida, che collegano natura e conoscenza sullo

sfondo di una realtà sensibile. Vestale del tempio, accarezza il suo grès per estrarre forme dal fango (“riabilitare il fango” avrebbe detto Jean Dubuffet...), con azioni lente, pazienza rituale. Così, sommando e trasformando, le opere di Maria Cristina Carlini hanno la stessa densità di un Talmud babilonese; strati su strati, tutta la nostra storia depositata in una stesura ininterrotta.

Eccola allora, seduta al suo grande tavolo d'officina, limare lingotti di pietra, tamponare superfici pregne d'acqua, irrorare la creta e livellarla ancora con strumenti feriali; piccoli martelli, pestelli, mattarelli. Arturo Martini parlava, con tenerezza, di una scultura «fatta come le contadine quando impastavano i ravioli». Il gesto delle dita sfiora i pori della terra con un ossequio deferente verso i misteri della generazione e, allo stesso tempo, con la ferma volontà di un demiurgo che imprime i suoi desideri nella materia duttile. Non stupisce che l'urgenza di dominare i volumi, innalzare feticci e colonne di templi, monoliti della conoscenza e soglie mistiche, abbia visto l'artista passare dal tornio ai ponteggi, ascendere vette sempre più monumentali, in quella logica dello statuario che, da un lato, esige una partecipazione fisica dell'autore/scalatore di massicci erti nello spazio; dall'altro lato, spinge lo sguardo verso un limite intellettuale laddove la composizione si fa essenziale e sontuosa insieme. Come i *Fantasmî del lago*, scossi da echi arcaici nella semplificazione geometrica dei moduli, memori del linearismo delle antefisse etrusche, motivi ornamentali decorativi in terracotta citati nel Novecento da Massimo Campigli come modello di sintesi totale. Libera da ogni riferimento figurale, la geometria fatta di coni rovesciati arrampica verso l'alto e si specchia contemporaneamente nell'acqua che ne cinge la base; una doppia prospettiva dilata la visione ed esalta il senso misterico e il valore ipnotico di queste insegne apotropaiche. L'aura del mito, che aleggia attorno alle sue colonne silenziose, dilaga nella serie delle *Stele*, delle *Porte* e dei *Muri* che, inseriti nel paesaggio, divengono limite e passaggio, argine e insieme luogo delle evenienze, di un'apertura possibile verso una dimensione altra. «Esistono limiti per lo spirito?» Si chiedeva Eduardo Chillida. «Grazie allo spazio esistono limiti nell'universo fisico e io posso essere scultore. Nulla sarebbe possibile senza questo rumore di limiti e senza lo spazio che li permette. Quale spazio rende possibili i limiti nel mondo dello spirito?»<sup>ix</sup>. Anche per Carlini il limite non è ostacolante, respingente. Al contrario, esalta lo spazio, lo determina, gli dona significanza. Come l'*hortus conclusus*, il giardino medievale che circoscriveva l'infinito. O l'iconostasi che separava (e univa...) mondo sensibile e intellegibile, mondo visibile e invisibile<sup>x</sup>.

Rendere visibile l'invisibile attraverso la materia e il gesto che la penetra è stata, non a caso, la magnifica ossessione di tutti gli artisti che, da Medardo Rosso ad Alberto Giacometti, hanno inseguito le ragioni della vita e i moti dell'anima scavando nel profondo delle loro stesse viscere, tradotte nella cera o nella terra cruda di sculture dolorose e fragili. Ma, nel quadro generale di questa caccia all'anima, Carlini non si limita a scavare con le unghie la superficie delle cose per svelare il nocciolo della coscienza (basti pensare alle vesti de *Le monache* o alla sequenza dei

*Tronchi*); ha bisogno di confini più vasti. Ha bisogno di spazio. Attorno alle sue pareti di grès e ferro, ai mattoni di tufo, ai legni massicci dei suoi portali, al corten delle sue torri, lo spazio si muove e penetra da ogni feritoia, mentre gli occhi scrutano quel leopardiano “ultimo orizzonte” che “il guardo esclude”. La siepe di Maria Cristina Carlini è un affaccio. Esalta le distanze. Vale lo stesso per i vertici dell'*Obelisco*, gli spigoli dei *Guardiani*, i lacci del *Laocoonte*. «Tutto quel che cresce, vibra e raccoglie» direbbe ancora Chillida. Cresce in altezza e – immerso nel paesaggio – ne raccoglie le energie. Come le sequoie della California. Anche il monumentale *Samurai*, pur nella citazione latente di un'armatura da guerriero, è un muro di legno che sutura la contingenza con l'orizzonte. L'esito figurale di questo gigante viene da uno studio della forma complessa che l'artista costruisce nello spazio (edifica...), consapevole della vitalità primigenia che ogni materiale può sprigionare. Il riferimento ideale alla cotta dei Samurai resta un alibi per ricondurre all'esperienza visiva un'architettura astratta, un gesto nel vuoto che, come un disegno tracciato nell'aria, prende corpo nei travi usurati dal tempo, simbolo della devozione di Carlini per l'identità inviolabile degli elementi. Dalla terra al fuoco. «Il fuoco è l'ultimo artefice» spiega. «Fuoco, terra e acqua sono carichi di memoria; sono materiali antichi che portano con sé le nostre origini». Ciò chiarisce l'impatto emotivo che i suoi colossi di argilla, legno e ferro generano nello spettatore al primo sguardo. Una sorta di richiamo ancestrale. Un riconoscersi nella materia di cui è fatto il mondo.

Ancora Bataille, nel suo piccolo ma intensissimo volumetto dedicato ai dipinti rupestri di Lascaux, parlava di una «comunicazione fra spiriti. Per questo motivo l'“uomo di Lascaux” riesce a comunicare persino con quella lontana posterità che è per lui l'umanità odierna, alla quale sono pervenuti, scoperti quasi ieri, questi dipinti immuni dalla scorrere del tempo»<sup>xi</sup>. Anche le forme, le superfici, i sedimenti, i colori di Maria Cristina Carlini sembrano sopravvissuti ai secoli e possiedono la capacità di collegare intimamente la nostra esistenza odierna a un passato remoto, sepolto nelle cavità della terra. Dalle fucine, dove il fuoco plasma e solidifica l'anima fragile delle sue sculture consegnate ai forni, l'artista estrae reperti, coppe, libri riarsi dal calore che il fuoco – “l'ultimo artefice” – piega alle sue intemperanze.

La lunga letteratura del fuoco che punteggia la storia dell'arte del Novecento vede Maria Cristina Carlini raccogliere idealmente le parole di Yves Klein: «sono certo che nel cuore del vuoto, come nel cuore dell'uomo, ci sono dei fuochi che ardon». Ma mentre per Klein, la fiamma procreatrice generava effetti evanescenti, sospensioni assolute nelle combustioni che sottraevano peso alla consistenza, per Carlini il senso della pietra, della lava che si cristallizza, della terra che diviene inscalfibile, conserva un valore primigenio, arcaico e aspro, come i cretti del suolo all'indomani della deriva di Pangea. E lei, come un demiurgo che imprime la sua volontà al magma inerme, sigla un patto di alleanza con gli elementi del cosmo, domandone la natura ma, allo stesso tempo, lasciando che essi vivano di una energia propria, irrimediabile.

«La terra: la tocco, la plasmo, la manipolo. È una mia creatura. Ma è fortissima. Ha i suoi tempi, la sua identità. Confrontandomi con lei, ho imparato la pazienza». Così, da questa relazione fatta di tensioni e avvicinamento, azione e pausa, rispetto e ardore, nascono impronte, tracce, segni iconici come offerte votive, sculture totemiche in grado di interagire con lo spazio e l'aria che gli frulla intorno, aggiungendo ai profili della terra un disegno dell'uomo. Un desiderio dell'uomo. Maria Cristina Carlini è, di fatto, una grande “architettrice” e i suoi progetti abitano luoghi del paesaggio e del quotidiano modificati dalla loro presenza, dalla loro potenza. Panorami intervallati da pilastri del sapere, fonti della saggezza, monoliti d'acciaio o di legno anticamente sottratti a un passato d'ombra. «L'acciaio sembra terra. La terra sembra acciaio». I colori torbati che il fuoco ha impresso alla pelle delle sculture avvicinano fra loro le materie; ne mescolano gli umori, ingannano i sensi. Il ferro si piega al cospetto del fuoco. La terra, al contrario, si rassoda. Effetti uguali e contrari.

In tutto ciò, l'imprevisto è sorprendente. Come nei colori mutanti degli smalti, dell'oro, degli ossidi, o nei margini scottati dei libri sottratti alla caducità della carta. «La mia ambizione è suscitare negli altri la memoria» confessa Carlini, pensando alla reazione dell'osservatore davanti al palpito universale delle sue opere. Ma la memoria è veicolata dal reperto; è custodita nelle pieghe dell'argilla, nelle venature dei tronchi, nella sabbia e persino nell'acqua dove si riflettono le lamiere ossidate dal tempo. Stupisce come la dura fisicità delle creature di Maria Cristina Carlini sia portatrice di un sentimento immateriale.

Il sentimento dell'eterno, così sublime, incalcolabile nella sua estensione atemporale, si esprime paradossalmente nella piena concretezza di elementi tutt'altro che aerei, terra, legno, ferro, sottomessi però alla rapidità dinamica del fuoco. Sono le famose categorie calviniane: leggerezza e rapidità. Come diceva, Bachelard: «Tutto ciò che cambia velocemente si esprime attraverso il fuoco»<sup>xii</sup>. Non sarà un caso che anche la stele più monumentale di Maria Cristina Carlini, emersa dal sottosuolo come l'insegna di una civiltà primitiva, contenga in sé la leggerezza del pensiero e la rapidità del gesto.

XXX

XXX

---

i I. Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino, 1957.

ii F. Gualdoni, *Maria Cristina Carlini*, Mudima, Milano, 2012, p. 27.

iii Ibid.

iv G. Dorflès, *La nuova monumentalità di Maria Cristina Carlini*, in *L'artista e il fotografo. Maria Cristina Carlini* Adriana Ragazzi Ferrari, catalogo della mostra (Milano, Palazzo del Senato, 7 ottobre – 8 novembre 2008) Verso

---

l'Arte Edizioni, Roma, 2008.

- v A. Tàpies, J.A. Valente, *Communication sur le mur*, Edité par Editions Une, Draguignan, 1999, p. 210.
- vi Per un approfondimento dei rapporti di Tàpies con le culture orientali, soprattutto la saggezza cinese, il taoismo, le dottrine di Lao-Tze, si veda il brano *La tradizione e i suoi nemici nell'arte attuale*, in Tàpies, *L'arte Contro L'estetica*. op. cit., pp. 149-158.
- vii Ibid.
- viii G. Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève 1955, edizione consultata *Lascaux. La nascita dell'arte*, a cura di S. Mati, Mimesis, Milano 2007.
- ix E. Chillida, *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2010. Per un approfondimento sul tema del muro come limiti e affaccio, orizzonte e prospettiva, si consiglia la lettura di G.F. Tuzzolino, *La misura e lo sguardo. L'architettura nel paesaggio delle differenze*, Libria, Melfi, 2012.
- x Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano, 1977.
- xi Bataille, op. cit.
- xii G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari, 2010.

XXXXX

XXXXX