

Sogni notturni

Luciano Caramel

La tradizione come presente

Questo volume, e la mostra che l'accompagna, sono dedicati all'attività recente di Maria Cristina Carlini, dagli ultimi anni novanta del Novecento a oggi. A opere nuove, quindi, ma anche legate a quanto l'artista è andata creando in precedenza, fin dalla sua più remota attività. Inavvicinabile, quella, ai risultati maturi per caratteri formali e per la tipologia stessa dei manufatti. Eppure, chiave prima per entrare nel mondo della Carlini, per accostarne in modo appropriato non solo l'evoluzione immaginativa e formativa, ma l'affermarsi, o il consolidarsi, in essa e con essa, della predilezione per certi materiali e tecniche e, persino, a un certo punto, l'adottare materie e, di conseguenza, procedimenti operativi, prima non frequentati e, addirittura, non prevedibili.

Ecco perché non si può non muovere dalla "folgorazione" sempre ricordata dall'artista nelle sue note biografiche prodotta dal lavorare l'argilla al tornio all'inizio degli anni settanta, a Palo Alto, in California, dove allora Maria Cristina viveva e dove, per un biennio, studia e fa pratica in quel campo dell'arte ceramica con cui per anni si identificherà e che resterà l'asse fondante anche quando le sue esperienze si complicheranno. La terra, la sua primarietà, il suo rapporto primordiale con l'uomo, esaltato dall'impastarla con l'acqua, dal lavorarla per darle forma e, quindi, dal rassodarla col fuoco, come l'acqua e, appunto, la terra, elemento primario. Non diversamente, a suo modo, dal tornio a mano, strumento e protesi dell'artigiano, prima che dell'artista, per finalità

Nocturnal dreams

Luciano Caramel

Tradition as the Present

This volume and the accompanying exhibition are dedicated to Maria Cristina Carlini latest works, from the late 1990s to the present day. To works that are new, then, but also related to what the artist had created previously, ever since her earliest activity. Which is incomparable to her mature results in terms of formal character and even the type of things she produces, yet is nevertheless the primary key that opens the door to her world, offering the observer an appropriate approach not only to the evolution of her imagination and attitude to shaping, but also to the way in which her preference for certain materials and techniques has gained ground and been consolidated, in and with that evolution, and how at a certain point she has turned to unprecedented and even unpredictable materials and, as a consequence, creative processes.

That should suffice to explain why Maria Cristina cannot be explained without an understanding of the sudden conversion that she always mentions in her biographical notes. This came about in the early 1970s, when she was working with clay at the potter wheel in Palo Alto, California, where she lived at the time, doing a two year stint of study and practice in that field of ceramic art with which she was to identify for years afterwards and which was to remain her safe anchorage even when her experiences entered more complex terrain. Earth, its primary nature and the primordial relationship it enjoys with man that comes to the fore when he mixes it with water to work it and shape it, then gives it solidity by subjecting it to fire like water and earth itself another primary element. Not unlike the hand driven potter wheel in its own way a tool and extension of the very body of the craftsman, more than of the



certo inizialmente pratiche, però congiunte alla ricerca di una struttura, funzionale ma con il tempo sempre più carica di attributi che, nell'utile, in esso non si esauriscono.

Del resto, già da allora, l'arcaicità della materia e del plasmarla non venivano vissute dalla Carlini come intenzionale regressione nel passato, nel preistorico. Nulla di ideologico nella sua scelta né, tanto meno, di "stilistico", nel senso del riferirsi a stili, appunto, di epoche remote.

Il suo impegno si svolgeva, infatti, fuori della liberazione fuga da una crisi, di valori e, quindi, di civiltà, che invece ha segnato l'arte europea dallo snodo tra Ottocento e Novecento e nelle stesse avanguardie storiche. Con conseguenze certo, spesso, assai fertili, che hanno contribuito alla rifondazione medesima dell'arte contemporanea, nella ricerca, prima che appunto di uno stile, di un'inedita auroralità. E che, su altri versanti si pensi ai "valori selvaggi" del grande Dubuffet hanno incarnato la registrazione della "ferita" inferta alla modernità dai due conflitti mondiali in una risposta di coscienza risoltasi in un'arte "informale", chiamata anche, con forte efficacia, *autre*.

Neppure, Maria Cristina Carlini è caduta nella trappola della ripresa della tradizione su di un registro "archeologico", di rivisitazione e di riproposizione catalogatoria "asettica" delle forme del passato, pensato solo come passato e, quindi, in definitiva, come qualcosa di inerte. Illuminante al proposito, in quegli anni iniziali, il disinteresse dell'artista per la commercializzazione dei suoi "prodotti" e per la stessa loro divulgazione pubblica. Quando la Carlini vuole comunicare la sua passione, e il suo piacere, nel dedicarsi alla ceramica, cercherà piuttosto la via della didattica, che per sua natura non è trasmissione passiva del già fatto e saputo, ma partecipazione comune, nella flagranza del rapporto tra maestro e allievo, al fare e al sapere.

Tale registro di applicazione alla lavorazione delle terre e, anche, ancora, di guida nel medesimo campo, resta esclusivo in Maria Cristina, prima a Bruxelles dove, nel 1975, l'artista si trasferisce e, quindi, in Italia, dove

artist, for purposes that were certainly originally thoroughly practical, but which have melded with the quest for structure, functional but, with the passage of time, charged with more and more of those attributes that go beyond the merely useful.

Even then, though, the artist did not experience the material's archaic roots and her methods of shaping it as an intentional return to the past, to prehistoric times. There was nothing ideological in her choice, nor less 'stylistic in the sense of referring to styles from remote bygone eras. Her commitment took form outside the logic of the liberating flight from crisis, from values and thus from civilisation that had marked European art at the turning point of the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries and in the historical avantgardes. With consequences that were often certainly very fertile, leading to the reestablishment of contemporary art itself in the quest for an unprecedented sense of dawning rather than one for a style as such. And which on other sides such as the 'savage values' expressed by the great Dubuffet incarnated the moment when the 'wound' inflicted on modernism by the two great world wars, in a conscientious response that developed into an Informel art, also known by the strikingly effective name of autre, or other.

And yet Maria Cristina Carlini did not fall into the trap of a revival of tradition on an 'archaeological' register, of the 'aseptic' catalogue like reviewing and refashioning of the forms of the past, considered as nothing but the past and thus, ultimately, as something inert. It is enlightening to note that, in that initial period, the artist was not interested in selling her 'products' nor even in disseminating them to the public. When Carlini decided to communicate her passion for ceramics and the pleasure she derives from working in this medium, she chose to go the way of teaching, which by its very nature is not a passive transmission of what is already known and done, but a shared participation, in the flagrancy of the relationship between master and pupil learning how to do and what to know. This register of applying herself to working with earth and also of acting as a guide for others in the same field was to remain exclusive in Maria Cristina, first in Brussels, where she moved in 1975, and then in Italy, where she returned in 1978 and ultimately put an end to her silence in 1983, when she showed her works in

torna nel 1978, rompendo finalmente, nel 1983, il silenzio per esporre le sue opere nella Rocca di Angera. Nel 1984, desiderosa sempre di perfezionarsi e di confrontare la sua tecnica con gli altri, la Carlini torna a studiare, di nuovo negli Stati Uniti, questa volta al Californian College of Arts and Crafts di Oakland, presso San Francisco. Presto rientra a Milano e qui, nel suo studio di via Ciovasso, intitolato a "Le Terre", presenta, nel 1985, una serie di pezzi di grande interesse: vasi in gres smaltato o ricoperti di ingobbio, oppure realizzati ricorrendo alle due tecniche, sempre naturalmente ad alta temperatura, come del resto quegli altri contenitori eseguiti invece in argilla refrattaria smaltata; e inoltre, con piatti irregolari e forme a cartoccio, piatti forgiati al tornio in gres con intarsi di terre diverse, ad alta temperatura. Dove è evidente lo scatto derivato da un quindicennio di esperienze, anche in seguito ai recenti nuovi studi in California che, si legge in un quadernocatalogo su tali lavori¹, "segnano una svolta nelle sue ricerche, indirizzando sempre di più" l'artista "a considerare solo la terra in tutti i suoi colori e le sue sfumature".

La presentazione di tali lavori attrae l'interesse della stampa. Che si sofferma soprattutto sull'"arcaismo", oltre che sulla perfezione tecnica, di vasi e piatti. Così anche un personaggio di tutto rilievo come Silvana Bernasconi, per la quale, "ispirandosi alle forme primitive, modernizzate dal gusto, ma sempre legate all'antica tradizione culturale del materiale impiegato e dell'abile uso del tornio a mano, Maria Cristina Carlini crea forme inedite, realizzate con straordinari impasti di terre naturali, di linee che potremmo chiamare arcaiche, purissime, del tutto diverse dal concetto della ceramica italiana (...) "². Ed Elisabetta Murruti: "Striature color mattone, maioliche blu scurissimo, forme elegantissime, porcellane li strani effetti ruvidi, smalti in tinte metalliche. Sono alcune delle suggestioni prodotte dalle ceramiche di Maria Cristina Carlini (...) ", le cui "creazioni più amate (...) hanno sempre qualcosa di molto arcaico ed essenziale, qualcosa che ricorda le esperienze antiche, alla ricerca della linea e della pu-

the Fortress of Angera, on Lake Maggiore. Still wanting to improve her work and compare her technique with those used by her peers, the artist went back to study in the States in 1984, this time at the Californian College of Arts and Crafts in Oakland near San Francisco. But she was soon back in Milan, where 1985 saw her present a series of very interesting pieces in her studio in via Ciovasso, which she has named "Le Terre" (Earths), after her materials. vases in porcelain stoneware or covered with engobing, or made using both techniques always at high temperatures of course, like the other containers she realised in glazed refractory clay, and also irregular plates and 'cartouches shapes like scrolls with raggedly raised edges, stoneware plates shaped on the wheel with inlays of different clays, again fired at high temperatures. There was clear evidence of the thrust derived from fifteen years of experience, also as a consequence of her more recent studies in California which, as a booklet catalogue¹ about the works states, 'Mark a turning point in her research, directing' the artist increasingly "to consider just the earth, in all its colours and its nuances'.

The presentation of these works attracted the interest of the press, which dwelled in particular on the 'archaism as well as the technical perfection, of the vases and the plates. Thus was she described by a critic of the unquestionable stature of Silvana Bernasconi, for whom "drawing inspiration from primitive forms, modernised by taste, but still related to the ancient cultural traditions of the ma-

Libro, 2003



rezza (...)”³. Luisa Espanet e R. Riet colgono, invece, la novità delle ceramiche più libere e aperte che, col senno di poi, sappiamo essere l’avvio del lavoro più maturo dell’artista, foriero di grandi sviluppi, fino addirittura alle opere qui pubblicate. Così Luisa Espanet scrive di “(...) Una forma nervosa, simile a quella di un foglio accartocciato”; di “un’altra più sfuggente come un fazzoletto ondeggiante al vento”, oltre che di “un vaso interamente variegato di un incredibile color malva⁴. Mentre Riet cita l’artista, che “dice: cosa c’è di più fragile e indistruttibile al tempo stesso, di più affascinante di un elemento come la terra?” e invita quindi a “non considerare più il vaso di ceramica solo come un contenitore, ma soprattutto come manifestazione artistica per dare forma e vita alla terra”⁵.

Auspicio avanzato anche in relazione agli “enormi piatti dalle falde slabbrate”⁶ esposti nell’atelier di via Ciovasso, che come le forme a cartoccio (gli uni e le altre eseguiti attraverso l’incontro caratterizzante di materie differenti: in porcellana con o senza inserti in gres, oppure con colature di ingobbio o con finiture in maiolica o in gres di due colori) inaugurano un atteggiamento operativo nuovo, che porterà Maria Cristina non solo a un più ampio spettro di scelte e, quindi, di obiettivi, nelle modalità formative e nei loro nessi con l’invenzione, ma anche a uscire dalla ceramica come “genere” e dai rischi di ghettizzazione e impoverimento che una siffatta classificazione può comportare. Ci sono infatti gli artisti della ceramica, quelli che si dedicano, o si sono dedicati, a essa con scelta specialistica e con intenzionalità prevalentemente di produzione nel settore dell’oggettistica: vasi, tazze e piatti, soprattutto, e ancora piastrelle decorate, lampade o altro, ma anche figurine ornamentali, con finalità strumentali, di funzionalità utilitaria, ma pure estetico decorativa, talora esclusiva, come proprio nelle statuette soprammobili. Ci sono però poi gli artisti – scultori, ma anche pittori – che alla ceramica ricorrono per le qualità delle materie e dei mezzi di lavorazione che queste postulano quando le ritengono particolarmente congeniali alle loro motivazioni, ai

terial used and of the skilful application of the manual potter’s wheel, Maria Cristina Carlini creates unprecedented forms, achieved with extraordinary pastes of natural clays, of lines that could be called archaic, utterly pure, totally unlike the concept of Italian ceramics (...).”² And Elisabetta Muritti wrote: “Streaks of brown, deep blue majolicas, elegant shapes, porcelains with strangely rough effects, glazes in metallic shades. These are just some of the impressions produced by the ceramics of Maria Cristina Carlini (...),” whose “most popular creations (...) always have something very archaic and essential something reminiscent of ancient experiences, the quest for line and purity (...).”³ Meanwhile, Luisa Espanet and R. Riet noticed the novelty of the artist’s freer, more open pottery, which the wisdom of hindsight tells us were the beginnings of her more mature output, the promise of great developments, reaching even as far forward as the works published here. Thus did Luisa Espanet write about “(...) A nerve-ribbed shape, like that of a crumpled leaf about ‘another more fleeting one, like a handkerchief fluttering in the wind’ as well as about ‘a vase entirely variegated by an incredible mauve colour”,⁴ while Riet quoted the artist, who ‘says: ‘what is more fragile and at the same time indestructible, more fascinating than an element such as earth? “and therefore invited readers “not to consider the pottery vase just as a container any more, but above all as an artistic manifestation to give shape and form to earth”.⁵

This hope was also expressed in relation to the “enormous plates with their uneven layers”⁶ shown in the studio in via Ciovasso which, like the cartouche shapes (both of these shapes were the result of a characterising meeting between different materials: porcelain with or without inserts in stoneware, or with engobing or finishes in majolica or stoneware in two colours), inaugurated a new operative approach, introducing Maria Cristina not only to a broader spectrum of choices and thus of objectives, of methods of forming and of their nexus with invention, but also inducing her to leave pottery as a ‘genre’ and the risks of being relegated to a ghetto and impoverished that a classification of that kind could involve. There are pottery artists: people who devote or have devoted their time to it, making specialised choices and pursuing aims focused primarily on producing objects mostly vases, cups and plates, but also deco-

loro traguardi espressivi. Che cioè scelgono di lavorare e cuocere l'argilla allorché la trovano adatta a ottenere quello che vogliono sul piano della libera creazione. Come nel 1997 intitolavo una mostra a Roma, nella galleria Netta Vespignani⁷, si dovrà allora parlare di "ceramica degli artisti".

Non diversamente da quanto è necessario fare per il lavoro di coloro che prevalentemente e, talora, addirittura esclusivamente, si dedicano alla ceramica, però per fare scultura, non solo oggetti d'uso.

Lo spartiacque è, in sostanza, tra chi è uno scultore che si serve della ceramica, o anche della ceramica, per fini *tout court* artistici, senza preclusione alcuna, e chi, invece, la utilizza come qualcosa di statutariamente autoconcluso, anche negli obiettivi, con una restrizione pregiudiziale, che può avere ricadute sulla partecipazione reale al divenire delle arti. Maria Cristina Carlini passa a metà degli anni ottanta, appunto con quei lavori meno ortodossi, da questa seconda categoria alla prima, acquisendo maggiore libertà, in tutti i sensi: dal realizzare sculture in ceramica senza soggiacere a convenzioni e limiti, alla possibilità stessa, di fatto poi esercitata, di adottare materie e tecniche altre da quelle proprie della ceramica, sulla base di null'altro che le intenzioni che motivano il fare arte, in ceramica o no. Ciò senza rinunciare ai valori arcaici connessi anche solo al gesto della mano che plasma e scavalcando i confini circoscritti dell'artigianato, sia pure di alta specializzazione, non abdicando alla concretezza fabbrile, non certo fine a se stessa, né obiettivo esclusivo, ma momento di un'interazione più ampia. Con una presa di posizione, come è evidente, nei confronti dell'arte ceramica, contro il suo attestamento esclusivo sulla perizia tecnica e insieme contro la sua subordinazione a mero strumento, privo di una propria, in qualche modo specifica, "qualità". Equivoci che hanno portato rispettivamente a confondere il mezzo con il fine e a trascurare (quando non addirittura a ignorare) le peculiarità della lavorazione, così varia e ricca di possibilità, dell'argilla, con la conseguenza dell'attribuzione del ti-

rated tiles, lamps and other things, or ornamental figurines, whose purposes may be utilitarian and functional, but also aesthetic and decorative, sometimes exclusive, as in the case of ornamental statuettes. But there are also other artists most of them sculptors. but also some painters who turn to pottery for the quality of the materials and of the methods of processing that they postulate when they find them particularly congenial to their creative motivation, to their expressive intentions. These are artists who choose to work and fire clay when they find that it suits what they want to achieve in terms of free creativity. As the title of an exhibition⁷ in the Netta Vespignani gallery in Rome recited, the time has then come to talk about 'artists' ceramics' Not unlike the approach that should be adopted to describe the work of those who primarily and sometimes even exclusively devote their attentions to ceramics, but to create sculpture, not only everyday objects.

The watershed lies essentially between sculptors who use ceramics, or also use ceramics, for purely artistic purposes, without excluding anything, and those who use it as something statutorily selfconcluding, also in its objectives, with a prejudicial restriction that may have a fall out effect on their real participation in the progression of the arts. In the second half of the 1980s, with these less orthodox works of hers, Maria Cristina Carlini passed from the second of these categories to the first, in the process gaining greater freedom in all senses: from creating ceramic sculpture without being subject to conventions and limits, to the very possibility –

Passaggio, 1998



tolo di ceramisti a semplici, ancorché peritissimi, artigiani e, nel contempo, ad artisti che di ceramica fanno ben poco o nulla e si limitano a trasferire i propri disegni o dipinti su di un supporto diverso dall'abituale o a manipolare casualmente la terra, prescindendo, in entrambi i casi, dalla considerazione della particolarità della materia e dei procedimenti che essa comporta.

Sculpture in ceramica (ma non solo)

La terra, anzi le terre, si vuole ribadirlo, restano centrali nel fare arte di Maria Cristina Carlini. Da esse l'artista trae la sostanza dell'immagine, pensata e ideata in rapporto stretto con le loro qualità. Tenendo conto delle interne potenzialità di quelle materie, espresse nella cottura, nella definizione dei volumi e dei colori medesimi. I primi, i volumi, e quindi le strutture, nulla hanno a che vedere con quelli usuali alla scultura trattata per "via di porre" o "di levare" o anche, come da tempo è in uso, per via, diciamo così, "di saldare" (in un Anthony Caro, ad esempio, per citare un maestro, o in un Alex Corno, per ricordare invece, sempre ad esempio, un giovane scultore). Il progetto sotteso all'opera dovrà inevitabilmente non solo considerare i mutamenti operati dal fuoco, ma l'irriducibilità dei risultati a definizioni a priori – volumetriche, proprio, e strutturali – troppo esatte, che pure valutino le mutazioni endogene prodotte dal calore. Ciò che uscirà dal forno non sarà mai la traduzione materica di un calcolo a priori. Manterrà l'approssimazione derivata da un evento in atto, non solo ipotizzato o rappresentato. Con i segni dei sommovimenti e delle trasformazioni avvenute. Come nella crosta terrestre e nel suo esterno apparire. Come, quindi, in una realtà vitale, non in una sua ricostruzione.

Quanto ai colori, si tratta anche qui di qualcosa che nasce nel farsi della scultura in ceramica durante il lungo *iter* della sua elaborazione sotto l'effetto delle temperature e del loro progressivo elevarsi e poi raffreddarsi, e nella varietà di composizione dei di-

which she then put into practice – materials and techniques other than the ones of pottery proper, on the basis of nothing more nor less than the intentions that motivate her approach to creating art, whether pottery or otherwise. And this without waiving the archaic values related even just to the gesture of the hand that shapes and passing beyond the circumscribed confines of even highly specialised craftsmanship, not abdicating to the concreteness of making, which is certainly not an end in itself nor an exclusive aim, but a moment in a more extensive interaction. Adopting a stance, as is obvious, vis à vis ceramic art, against its exclusive concentration of technical expertise and also against its subordination as a mere tool, bereft of any somehow specific "quality" of its own. These are misunderstandings that have led respectively to confusing the means with the end and to neglecting (sometimes even ignoring) the peculiarities of the method of working clay, so varied and rich in possibilities, with the consequence that the title of ceramist is attributed to simple, albeit highly expert, craftsmen and at the same time to artists who know little or nothing about pottery and do no more than transfer their drawings or paintings onto a support unlike the one they; usually use or casually handle clay in both cases refraining from any consideration of the specifics of the material and the processes involved in its use.

Sculpture in ceramics (but not only)

Earth – actually it is important to say it in the plural, earths – remain focal in Maria Cristina Carlini's way of creating art. From them, the artist draws the substance of her image, conceived to be sure and thought out, but in a close relationship – practically a dependent one – with its qualities. Obviously bearing its internal potential in mind the one that is expressed when it is fired, when its volumes and colours are defined. The former – the volumes and therefore the structures – have nothing to do with the ones familiar to sculpture arrived at 'by addition' or 'by subtraction nor with that which many an artist have for some time now been arriving at 'by welding' (such as Anthony Caro, for example, to name a maestro, or Alex Corno, to name but one example of the younger sculptors). The project that under-

versi materiali utilizzati per l'impasto e i rivestimenti. Lo sottolineava Elena Pontiggia nel primo vero testo critico dedicato alla Carlini, per una personale nella Civica Raccolta di Terraglia di Laveno, intitolata proprio a "Il colore delle terre"⁸. "Maria Cristina Carlini", osservava la studiosa, "lavora sul colore della materia, sul colore cioè creato dalla materia stessa nella estensione delle diverse temperature. I suoi toni non sono un *coloriage*, una 'coloritura', per usare la parola con cui Delaunay stigmatizzava l'uso del colore come aggiunta, come patina inessenziale. Nascono invece dall'interno delle terre o dei minerali, si formano nell'alchimia faticosa del forno. E questa l'origine di certe sfumature così soffici e tenere, ma anche così sobrie, lontane dall'edonismo decorativo, dalla facilità della piacevolezza".

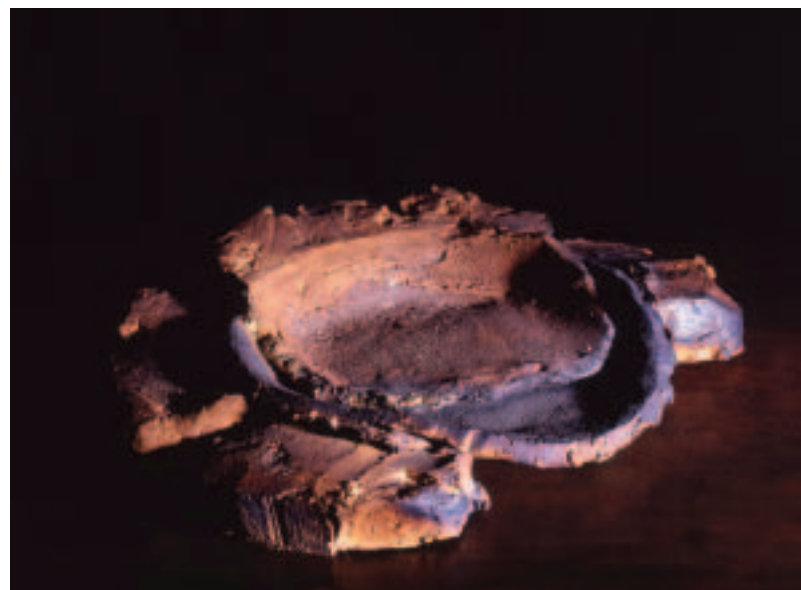
"A questo lavoro sul colore", aggiunge la Pontiggia⁹, "Maria Cristina Carlini ne unisce uno altrettanto attento e sensibile sulla materia stessa, indagata nel suo piegarsi, nel suo corrugarsi, nelle differenze di spessore e di peso, nelle sottili slabbrature che interpongono la compattezza dei perimetri".

Infatti (è sempre la Pontiggia nella presentazione in catalogo per "Découvertes 92", nel 1992 appunto, a Parigi¹⁰) il lavoro dell'artista "nasce da un profondo interesse per la terra come materiale e come fonte di calore. In questo senso la scultrice recupera il valore arcaico del plasmare ('L'arte scriveva – Winckelmann – cominciò con le forme più elementari e probabilmente con una forma di scultura'), ma recupera anche il senso del colore che la materia racchiude in sé, sfruttandone tutte le declinazioni: i toni più chiari e lattei come quelli più profondi e rugginosi, quelli più affaticati come quelli più spenti. Per lei il colore non è un dato, ma piuttosto una sorpresa, un continuo stupore".

Se tutto ciò viene sperimentato lungo l'intero itinerario di Maria Cristina Carlini, da un certo momento si impone come *medium* per opere scultoree autonome, assolute, nel senso etimologico della parola, cioè sciolte, libere da vincoli. E da allora che la ceramista si trasforma in scultore che usa la

lies this opus must inevitably come to terms not only with the changes brought about by the fire, but also with the impossibility to encapsulate the results volumes and structures completely in overly exact prior definitions, even if they evaluate the endogenous mutations produced by the heat. What comes out of the kiln will never be the material translation of a previous calculation. It will have all the approximation of an event in progress, not just one that is theorised or represented With the signs of the agitation and transformations that have taken place. Just like in the crust of the Earth and in its external appearance. Just like in a vital reality, then, not in its reconstruction. And as for the colours, once again, these are something that comes about during the long process of creating ceramic sculpture, of its elaboration under the effect of the temperatures, of their gradual rising and falling, and in the variety of the composition of the different materials used for the paste and the coating. This was stressed by Elena Pontiggia in the first real critical appraisal written about Carlini's works, for a personal held in the Civic Earthenware Collection in Laveno, entitled The Colour of the Earths.⁸ As the scholar wrote: 'Maria Cristina Carlini works on the colour of her materials in other words on the colour created by the material itself through the range of the various temperatures. Her tones are not a coloriage, a 'colouring to use the word employed by Delaunay to stigmatise the use of colour as an addition, as

Oracolo, 2003



ceramica. Come già si può constatare in due *Sculture a muro* del 1986¹¹, contemporanee quindi ai primi *Piatti irregolari* e alle *Forme a cartoccio*, queste eseguite fin dall'anno precedente¹². L'artista non si serve qui più del tornio, ma di foglie, con una base in gres o in porcellana o ancora di gres con inserti di terre diverse. I risultati si impongono per un equilibrio dinamico tra forze centripete e centrifughe, attive sui piani e in profondità. Con effetti che ritroviamo, però cromaticamente più carichi e suggestivi e con più profonda padronanza delle tensioni in un *Gres* del 2002, qui riprodotto e presente in mostra. Poi, Maria Cristina esce nello spazio ambientale, costruisce muri e architetture che articolano e caricano di senso, in immagini anche di notevoli dimensioni, ma sempre di estremo, e non di rado sfuggente, fascino, quanto è del resto insito nei lavori più piccoli. Come nei plumbei *Sogni notturni*, dove si ritrova, non diversamente che negli interventi in maggior scala, con una qual analogia con i caratteri genetici presenti in ogni cellula del nostro organismo, quella "forza nascosta che la terra custodisce misteriosa" di cui ha scritto Stefano Zecchi¹³. Forza che "si rivela in mille forme che della terra portano l'immagine e il senso. Ciò che è lontano e diviso, disperso e senza nome, ritrova centro e unità in questa energia che dà origine alla vita (...)". E "forse", continua il filosofo, "il sentimento di questa ricerca, che lascia fluire l'intenzione dell'artista e la volontà della materia, senza fermarla in un luogo prestabilito, è ciò che affascina chi cammina nell'Atelier di Maria Cristina, mentre va incontro alle sue terre".

Certo quel "sentimento" è avvertibile di fronte a tutte le opere della Carlini, che tuttavia, da anni ormai, e ora con più intrigante, e a volte allarmante coinvolgimento, prendono lo spettatore trasmettendogli messaggi tutt'altro che appaganti. Anzi tali da sollecitare processi interrogativi di analisi.

In una direzione acutamente avvertita quando tuttavia l'affiorare del senso era forse meno determinato e sensibile, imponendosi ancora un clima più connotato in senso estetico da Elena Pontiggia fin dal testo citato

a non essential patina. They derive from the inside of the earths or the minerals, they are formed in the complex alchemy of the kiln. That is the origin of certain nuances that look so soft and tender, but also so sober, far from the decorative hedonism and facile appeal of pleasantry"

"To this work on colour' continued Elena Pontiggia,⁹ 'Maria Cristina Carlini adds another equally attentive, sensitive one on the material itself investigating its every fold, corrugation, difference of thickness and of weight and the thin dribbles of uneven surface that interrupt the compact lines of the perimeters ' In fact, as the same critic wrote in the introduction to the catalogue for Découvertes 92,¹⁰ the artist's work "springs from a profound interest in earth as a material and as a source of heat. In this sense, the sculptress revives the archaic value of shaping (Art, wrote Winckelmann, 'started with the most elementary of forms and probably with a form of sculpture) but also revives the sense of colour that the material enshrines in itself exploiting all its declensions: the lighter, milkier tones as well as the deeper, rustier ones, the more strenuously laboured tones as well as the more passively deadened ones. For her, the colour is not a given, but a surprise, a continuous wonder".

While all this continued to be experimented throughout Maria Cristina Carlini entire career, from a certain moment onwards it was accentuated as the medium for autonomous works of sculpture, absolute, in the etymological sense of the word, in other words unfettered and free of restrictions. That was the moment when the ceramist can be said to have undergone the transformation into a sculptress who uses ceramics. As it was already possible to see in two Wall Sculptures in 1986,¹¹ which means that they were contemporary with the first Irregular Plates and the Cartouche Shapes, which the artist had been making since the previous year.¹² Carlini no longer used the potter's wheel at this stage, but sheets, with a base made of stoneware or porcelain, or stoneware inlaid with a variety of clays. The results made their presence felt for the dynamic balance between their centripetal and centrifugal forces, acting on planes and in depth. With effects that we can trace again, although now with more highly charged, evocative colours and with greater mastery of the tensions, in a Stoneware in 2002, illustrated here

del 1990¹⁴, nel quale si leggeva della costruzione di “muraglie impossibili”, di “tessere di mosaico che non combaciano” e, quindi, dell’“incapacità di queste opere a essere funzionaliste e funzionali”. Condizione ecco la connessione con la congiuntura espressiva vissuta dall’artista all’aprirsi del decennio, differente da quella impostasi più avanti in cui, per il critico, consisteva la “segreta capacità di lirismo” di quei lavori. Diagnosi subito abbandonata dalla Pontiggia, che nel 1992, nella presentazione, pure già citata, per “Découvertes 92”¹⁵, osserva che il “piacere del materiale”, vivo nella Carlini, “non si esaurisce in se stesso. Diventa uno strumento per circoscrivere luoghi enigmatici che cercano di abbracciare lo spazio e ne sono respinti. Si assiste cioè in queste opere a un continuo tentativo di catturare una porzione d’ambiente, tentativo che rimane allo stato di ipotesi, di speranza. Siamo di fronte, così, ad altari distrutti, a *temenos* dilapidati, a rifugi resi inservibili: la terra rimanda al mattone, all’architettura, ma qui ci si presenta un’architettura sbrecciata, ferita nella sua essenza più intima. Questa architettura malata ricorre più volte nelle opere di Cristina Carlini. A volte sono tasselli orizzontali che si allineano sulla parete e simulano una muraglia. A volte sono degli strani idoli totemici: quasi delle piramidi che terminano in un leggio senza nome. A volte, ancora, sono tessere di mosaico sulla cui superficie si manifestano inspiegabili gonfiori e rigogli. Ma siamo sempre di fronte all’impossibilità di costruire: come se gli elementi primi, nell’atto stesso in cui si definiscono, fossero incapaci di compiersi. Il desiderio di costruzione approda nel nulla. Questa impossibilità è ribadita dal contrasto, sem pre presente nelle opere della scultrice, tra geometria ed evento imprevisto. Il percorso ortogonale, regolare, architettonico appunto, viene contraddetto da delicatezze organiche. A volte, ad esempio, la terra si apre come una corolla, si accartocchia come un petalo. Tra progetto e realtà non c’è legame, perché la realtà infrange il progetto e nella vita non esistono teoremi. La scultura di Cristina Carlini dà conto,

and on show in the exhibition. Maria Cristina then moved out into environmental space, building walls and architectures that articulate what is already there in her smaller works, charging it with meaning, in images of quite considerable dimensions, although always with an extreme, quite often rather fleeting, fascination. This is the case of her leaden Nocturnal Dreams, where there is evidence not unlike the works she has executed on a larger scale, with a certain analogy with the genetic characteristics present in every cell of our organism of that “hidden force that the earth guards mysterious” described by Stefano Zecchi.¹³ A force that “is revealed in the thousand forms that bear the image and the meaning of the earth. What is far away and divided, dispersed and nameless, finds focus and unity in this energy that gives rise to life (...)”. And “maybe” continues the philosopher, ‘he sentiment of this quest, which allows the artist intention and the will of the material to flow, without stopping it at a predetermined place, is what fascinates the visitor who wanders around Maria Cristina studio, as she gets to grips with her earths’.

To be sure, that “sentiment” comes across from every one of Maria Cristina’s works, which for years now have nevertheless set about seizing the observer and conveying anything but satisfying messages, lately with more intriguing, at times even alarming, involvement. Messages that are such as to trigger off questioning processes of analysis. In a direction that was sensed acutely – although at a time when the way in which that sense surfaced was maybe less determined and sensitive, as the pervading climate still had more aesthetic connotations by Elena Pontiggia as early as the previously quoted 1990 essay,¹⁴ in which she wrote about the construction of “impossible barriers’ about “mosaic stones that do not fit” and then about the “inability of these works to be functionalist and functional”. A condition – and here lies the link with the expressive atmosphere at that dawning of a decade, unlike the one that was to develop later on – which the critic saw as consisting of those works’ “secret ability of lyricism” Yet she immediately abandoned this diagnosis when, in her 1992 introduction to Découvertes 92 already mentioned before,¹⁵ she observed that the pleasure of the material” that thrived in Carlini “is not an end in itself. It becomes a tool for cir-

anche, di questa dolorosa intuizione”.

E un'analisi, questa della Pontiggia, valida anche per le sculture di cui si parla in queste pagine. Si guardi *La porta*, del 2000, imponente nei suoi due metri e quaranta di altezza e nei due e trenta di larghezza, in tub e gres, con putrelle di ferro. Non si riesce a capire se la struttura sia in costruzione o in rovina; e gli equilibri si dimostrano solidi, ma suggeriscono la precarietà. “Impossibilità di costruire”, scacco del “desiderio di costruire”; “realtà che infrange il progetto” come vorrebbe la Pontiggia. Oppure opera decostruttivista, estrema nella sua precarietà, nel suo metterci di fronte ai contrasti in quanto tali, non risolti, nel loro proporsi problematico? E un'ipotesi da non scartare, almeno. Anche se Maria Cristina Carlini non sembra avallarla nei suoi, peraltro reticenti, discorsi, che soprattutto non paiono rendere possibile il riferimento di un Peter Eisenman al René Thom della teoria delle catastrofi e, ancor meno, alle implicazioni nella crisi della città, oggi esaltate nel progetto di Daniel Libeskind, risultato vincitore nel concorso per la “ricostruzione” delle Twin Towers newyorkesi.

Il raccordo con la tendenza decostruttivista sembrerebbe, peraltro in qualche misura avallato dall'interesse caldo dell'artista per l'architettura di Frank Owen Gehry, non solo dichiarato a parole e dalla presenza sulle pareti dello studiolaboratorio della Carlini di una macroimmagine del Guggenheim Museum di Bilbao, ma dallo stesso “omaggio”, in una sua scultura, al museo basco. Al di là di ciò, tuttavia, molte altre sculture offrono, per tornare all'esame della Pontiggia, “tentativi” non riusciti “di catturare una porzione d'ambiente”, muri sbrecciati, edifici incompiuti o in rovina. C'è persino un altare distrutto o, perlomeno come abbandonato o violato, camuffato da natura morta polverosa, che va visto dall'alto, non di fianco, per coglierne la misteriosa, desolata forza espressiva. Che ritroviamo in varie opere qui riprodotte, alle quali si rimanda senza ulteriori commenti per la loro evidenza, soffermandoci invece sulla *Caduta del teatro* del 1999, anch'essa manifesta nel suo

circumscribing enigmatic places that try to embrace space and are repelled by it. What we witness in these works, in other words, is a continuous attempt to capture a portion of environment, an attempt that remains at the level of hypothesis, of hope. Thus do we find ourselves face to face with destroyed altars, with dilapidated temenos, with refuges rendered useless: the earth refers us back to bricks, to architecture, but what is presented to us here is an architecture that has been breached, wounded in its most intimate essence. This diseased architecture recurs on several occasions in Cristina Carlini works. Sometimes it takes the form of horizontal pieces lined up on a wall to simulate a barrier. Sometimes they are strange totemic idols: almost pyramids that end in a nameless lectern. Other times they are mosaic stones with inexplicable swellings and lumps on their surfaces. But we are always faced with the impossibility to construct: as though the prime elements become incapable of completion at the very moment when they are defined. The desire to construct arrives in a void. This impossibility is repeated by the contrast – always found in the sculptress' works between geometry and the unforeseen event. The regular, orthogonal, architectural route is contradicted by organic delicacies. Sometimes, for example, the earth opens up like a corolla, folds in on itself like a petal. There is no link between the design and reality because reality shatters the design and there are no theorems in life. Cristina Carlini sculpture reports on this painful intuition, too”.

*The analysis penned by Elena Pontiggia also applies to the sculpture objects described in this volume. Take a look at Carlini's 2000 creation *The Door (La porta)*, imposing in its two metres and forty centimetres of upward stretch and its two metres and thirty centimetres of width, made of tufa and stoneware with iron beams. There is no way of knowing whether this structure is under construction or a ruin: the balances look solid, but hint at something precarious. “Impossibility to construct”, checkmating the “desire to construct” “reality shatters the design”, as Pontiggia wrote. Or is this a Deconstructivist design, extreme in its precariousness, in the way it faces up to conflicts as such, unsolved, in their problematic occurrence? This, too, is at least an option to be taken into consideration. Even though Maria Cristina Carlini does not seem to adopt it when she speaks –*

non fraintendibile messaggio, ma per una diversa ragione. Quella dell'utilizzazione – analogamente che in *Note* e in *Fantasmî del lago*, del 2002 – non di argille o di altre materie ceramiche, ma di lastre di lamiera, con le quali sono stati costruiti i blocchi (apparentemente molto pesanti, e invece leggerissimi: una contraddizione, anche questa, non priva di interesse) del teatro crollato. L'esperimento è stimolante, sul piano della ricerca e su quello dei risultati, nel saggiare le possibilità di differenti materiali e nel medesimo sforsare l'egemonia della ceramica. Come avviene anche in *La porta*, dove le putrelle e il tufo sono di recupero e preformati. Con una soluzione che può ricordare i casi di due altri ceramisti, l'italiano Emidio Galassi e lo svizzero di origine marocchina Jacques Kaufmann¹⁶. Entrambi usano, infatti, il mattone refrattario per costruzioni che si qualificano come vere e proprie strutture. Galassi si serve del mattone prefabbricato, cioè non formato o cotto da lui stesso, rispettandone l'interezza, oppure tagliandolo, per assemblarlo in alte stele, in arcate o in "pozzi", quelle e questi come miniaturizzati. Dove sempre il mattone laterizio non mima, ma è, se stesso, risolvendosi, come afferma l'autore, in un vero *ready-made*. Con un totale spostamento dal registro rappresentativo a quello "presentativo", in una chiave di matrice concettuale, ma con funzioni in realtà costruttive, architettoniche, si potrebbe dire, in senso lato, di un'architettura di manufatti in piccola scala dal significato simbolico, evocativo, immaginativo.

La ceramica, quindi, sì, ma fuori d'ogni imperativo direttamente formativo, di modellazione e, cottura, la ceramica come materiale preadato, come strumento. Che è poi anche la posizione, esplicita, cosciente, di Kaufmann nei suoi lavori degli ultimi anni, quando l'artista ha raggiunto traguardi di autonoma costruttività progettuale, di originale spessore concettuale, che ripropongono problematicamente a uno stadio avanzato la questione della possibile interattività di scultura e ceramica, come precisa l'artista medesimo, bene avvertito anche

which she does with reticence when she does at all. And when she does, she does not seem to be backing Peter Eisenman's reference to René Thom and his catastrophe theory, nor less still the implications of crisis in the city now being underscored in Daniel Libeskind's winning design in the competition for the 'reconstruction' of the Twin Towers in New York.

*The link to the Deconstructivist tendency also appears to be supported to a certain extent by the artist's keen interest in Frank Owen Gehry's architecture, which she has declared not only in words and by putting a poster of the Guggenheim Museum in Bilbao on the wall of her studio workshop, but also by paying tribute to the Basque museum in one of her sculptures. Apart from this, however, many other sculptures offer 'attempts' without success capture a portion of environment' to return to Elena Pontiggia's words. breached walls and incomplete or ruined buildings. There is even a destroyed altar, or at least one that looks abandoned or violated, camouflaged as a dust shrouded still life, which is seen not from the side, but from above, in order to capture its mysterious, desolate expressive force. This force is found in several of the works illustrated here, to which I refer the reader without any further descriptive ado for their evidence, preferring to dwell a moment rather on *Fall of the Theatre (Caduta del teatro)*, 1999, whose message is also so clear as to brook no possibility of misunderstanding, albeit for a different reason. That of the use – as in *Notes (Note)* and in *Phantoms of the Lake (Fantasmî del lago)*, both – 2002 not of clays or other ceramic materials, but of sheet metal, which has been employed to construct the blocks of the collapsed theatre (although they are apparently very heavy they are actually ultra-lightweight: once again a contradiction of a certain interest). The experiment is stimulating, in terms of both research and results, in its approach to testing the possibilities offered by a variety of materials and in the way it forces a breach in the hegemonic hold of ceramics. That is also what happens in *The Door*, where the iron beams and the tufa are recycled and preformed. Using a solution that has the potential to bring two other ceramists to mind, the Italian Emidio Galassi and the Moroccan born Swiss artist Jacques Kaufmann.¹⁶ Both of these artists use refractory brick for constructions that turn out*

sotto l'aspetto teorico, in un'intervista di Alain Macaire per il catalogo della sua mostra, nel 1996, al Musée d'art contemporain di Dunkerque. Il mattone, afferma Kaufmann, "è un oggetto materiale che è all'intersezione di un campo di interrogativi sulla ceramica, la scultura e l'architettura, lo spazio e il tempo. E un elemento di terra banale, industriale o artigianale, quasi universale e fuori del tempo. Nelle sue dimensioni invariabili e modeste condensa la geologia della storia umana e della natura".

Per testimoniare quindi che "il vantaggio del mattone, per me oggi è anche quello di non dovermi porre la questione della forma: non mi domando quale forma sto per fare la forma è già data ma piuttosto quali forme secondo me possono scaturire e sono contenute da questo morfema. Partendo da ciò, posso interrogare il materiale. La forma non è un progetto posto *a priori*: per me è una risultante di cui io non sono che il testimone".

Impostazione che è in sintonia con la crisi statutaria dei linguaggi che segna l'arte contemporanea, affrontata e vissuta entro gli orizzonti della tradizione ceramica, sviluppando lungo gli anni, fino agli attuali esiti radicali, un rigore progettuale e un distacco mentale concretati in lavori, anche proprio di profilo oggettuale, nei

Il Vasaio

opera esposta al Museo Nazionale di Antichità,
Torino accanto al *Tesoro di Marengo* (161-169 d.C.)



as veritable structures. Galassi uses prefabricated bricks, i. e. not bricks that he shapes or fires himself he respects their entirety or cuts them up and then assembles them in lofty stelae, in altars or in 'wells: as fall of them were miniaturised, in which the brick does not mime, but plays itself taking the form, as the artist himself says, of a true ready made. The result is a total shift of the representative register to that of presentation in a key with a conceptual matrix, but with functions that are actually constructive and architectural, potentially and in the broad sense of the term an architecture of objects on the small scale with a symbolic, evocative and imaginative meaning. Ceramics then, yes, but beyond the scope of any direct imperative of shaping, of modelling and firing: ceramics as a ready made material, as a tool Which is also the explicit, aware position adopted by Kaufmann in his more recent works, when he achieved objectives of autonomous design based construction, original in their conceptual substance, that adopt a problematic stance to bringing the question of the possible interactivity between sculpture and ceramics to an advanced stage, as the artist himself has stated, in a theoretically enlightening interview with Alain Macaire for the catalogue of his 1996 exhibition at the Museum of Contemporary Art in Dunkirk. The brick, says Kaufmann, "is a material object that is at the intersection in a field of questions about ceramics, sculpture and architecture, space and time. It is a commonplace earthenware element, produced on an industrial or craft scale, almost universal and timeless. In its invariable, modest dimensions, it condenses the geology of human and natural history". To witness, therefore, that "the advantage of brick, for me today is also that it does not oblige me to ask myself the question of form: I do not wonder what shape I am about to make –that shape is already given –but what shapes I think may derive and are contained in this morpheme. Starting from this, I can then question the material. The shape is not a design intended in advance. for me, it is a result of which I am no more than the witness".

This approach is in tune with the statutory crisis of languages that marks contemporary art, tackled and experienced within the confines of the tradition of ceramics, developing throughout the years and reaching today's radical results, a

quali sono indagate la relazionalità topologica, la temporalità dell'immagine, la con flessione tra ipotesi di lavoro e flagranza fattuale, e ancora tra materia e forma e colore, senza trascurare il ruolo delle dimensioni, anche proprio nel rapporto con la scultura. Problemi tutti, invero, ancora brucianti, di cui partecipa originalmente anche Maria Cristina Carlini.

- ¹ Maria Cristina Carlini. *Le terre*, senza indicazioni di pagine e di data, ma edito nel 1986 o subito dopo quell'anno. Nel catalogo sono infatti riprodotte opere del 1985 e del 1986. La nota biografica, anonima, è verisimilmente di mano dell'artista, o da lei ispirata.
- ² S. Bernasconi, in "Vogue", Milano, luglio agosto 1985; un breve estratto è pubblicato in *Maria Cristina Carlini*, cit.
- ³ E. Murriti, in *Maria Cristina Carlini*, cit. La Murriti si firma come collaboratrice del "Giornale" di Milano, ma non è certo che l'articolo sia stato pubblicato.
- ⁴ L. Espanet, in "Linea", settembre 1985; estratto in *Maria Cristina Carlini*, cit.
- ⁵ R. Riet, in "Il Giornale Nuovo", Milano 15 maggio 1985; estratto in *Maria Cristina Carlini*, cit.
- ⁶ *Ivi*.
- ⁷ Cfr. L. Caramel (a cura di), *La ceramica degli artisti (1910/1997)*, catalogo della mostra, galleria Netta Vespignani, Roma, maggio 1997, Edizioni Netta Vespignani, Roma 1997.
- ⁸ E. Pontiggia, *Il colore delle terre*, catalogo della mostra, Civica Raccolta di Terraglia, palazzo Perabò, Cerro Laveno Mombello (Varese), 8 aprile 6 maggio 1990, sip.
- ⁹ *Ivi*.
- ¹⁰ E. Pontiggia, in *Découvertes 92*, catalogo della mostra, Paris 1992.
- ¹¹ Cfr. ill, in *Maria Cristina Carlini*, cit. 2 *Ivi*.
- ¹² *Ivi*.
- ¹³ Pubblicato su "Illustrazione italiana", 1985, articolo di S. Zecchi, riguardante Maria Cristina Carlini.
- ¹⁴ Cfr. nota 8.
- ¹⁵ Cfr. nota 10.
- ¹⁶ Cfr. L. Caramel, *Oltre i "Simposi" Un incontro laboratorio di idee e di lavoro*, in L. Caramel (a cura di), *Terra Fuoco Pietre: E. Calassi, J. Kaufmann, A. Leverone, T. Minamoto, F. Stäbler*, La Comunità Montana Fontanabuona, settembre-ottobre 2000, pp. 14-15.

design rigour and a mental detachment that take concrete form in works, some of them in the form of objects, which investigate the principles of topological relations, of the temporal nature of the image, of the connection between the hypothesis of work and the flagranciness of manual creation, as well as between material and form – and also colour, without forgetting the role played by dimensions, also in how they relate to sculpture. And these are, of course, all still burning questions in a debate in which Maria Cristina Carlini takes an original part.

- ¹ Maria Cristina Carlini. *Le terre*, undated and without page numbers, although it was published in or immediately after 1986 The catalogue reproduces works of 1985 and 1986 The anonymous bibliographical note was probably penned by the artist herself or inspired by her.
- ² S. Bernasconi, in *Vogue*, Milan, July August 1985; a brief excerpt also appeared in *Maria Cristina Carlini*, op. cit.
- ³ E. Murriti, in *Maria Cristina Carlini*, op. cit. Although Elisabetta Muritti signed this article as a columnist with the Milan daily newspaper *Il Giornale*, it is not certain that the article was ever published there.
- ⁴ L. Espanet, in *Linea*, September 1985; excerpt in *Maria Cristina Carlini*, op. cit.
- ⁵ R. Riet, in *Il Giornale Nuovo*, Milan, 15 May 1985, excerpt in *Maria Cristina Carlini*, op. cit.
- ⁶ *Ivi*.
- ⁷ Cf. L. Caramel (ed.), *La ceramica degli artisti (1910 1997)*, exhibition catalogue, Netta Vespignani gallery, Edizioni Netta Vespignani, Rome, May 1997.
- ⁸ E. Pontiggia; *Il colore delle terre*, exhibition catalogue, Civic Earthenware Collection, palazzo Perabò Cerro Laveno Mombello (Varese), 8 April 6 May 1990.
- ⁹ *Ivi*.
- ¹⁰ E. Pontiggia, in *Découvertes 92*, exhibition catalogue, Paris 1992.
- ¹¹ Cf. illustration in *Maria Cristina Carlini*, op. cit.
- ¹² *Ivi*.
- ¹³ Published on *Illustrazione italiana*, 1985, article of S. Zecchi on Maria Cristina Carlini.
- ¹⁴ Cf. footnote 8.
- ¹⁵ Cf. footnote 10.
- ¹⁶ Cf. L. Caramel, *Oltre i "Simposi". Un incontro laboratorio di idee e di lavoro*, in L. Caramel (ed), *Terra Fuoco Pietre: E. Galassi, J. Kaufmann, A. Leverone, T. Minamoto, F. Stäbler*, La Comunità Montana Fontanabuona, September October 2000, pp. 14-15.