

Reperti

Carlo Franza

Maria Cristina Carlini ha aspirato fin dall'inizio della sua attività di scultrice alla creazione di opere che equivalessero al suggestivo significato di monumenti espressi come sintesi di civiltà organicamente collettive. Basti pensare al progetto, cui da qualche anno sta lavorando, che ha già visto capitoli forti della sua arte campionati in mostre come "Tracce e Luoghi"¹ e "Stanze"², approdando oggi a una terza fase che si manifesta nel titolo "Reperti" e che determina ancor più il ritorno a una scultura di articolazione delle forme nello spazio, alla ricreazione di un arcaico luogo urbano, a stilofori di porte immaginarie, a colonne totemiche, e più in generale a una riflessione sul monumento, come luogo dove il tempo concreto viene proiettato nel tempo mitico e dove addirittura lo spazio ordinato ritualmente diventa centro del mondo, incontro del Cielo e della Terra e degli Inferi.

L'arte della ceramica, appresa a Palo Alto, nelle Americhe, le aveva dato la passione per la manipolazione della materia che, per la verità, incapsula grandiosamente il senso del mistero.

Ed è proprio in quei luoghi, dove fiorirono anche antiche civiltà, che la Carlini ha acquisito un patrimonio di conoscenze raccolte con ricerche minute. La stessa tensione complessa con la quale gli oggetti sono scoperti, creati, persino messi in correlazione alla Nevelson o a Pollock, dà origine infatti a opere aperte, infinitamente estensibili, perfino similamente territoriali come nella Genesi, isole galleggianti e terrose che lievitano nell'acqua. Se ne coglie già il ritmo assolutamente proprio, che la scultrice ha inscenato liberando la sua vocazione costruttiva, facendovi confluire non solo le culture plastico architettoniche, quanto il tempo e

Finda

Carlo Franza

From the beginning of her activity as a sculptress Maria Cristina Carlini has favoured the creation of works which are the equivalent of the suggestive significance of monuments, expressed as the synthesis of organically collective civilizations. Suffice to bear in mind the project she has been working on for a number of years which has already seen important stages of her art exemplified in exhibitions such as Traces and Places (Tracce e Luoghi)¹ and Rooms (Stanze)². Now this project has arrived at its third phase entitled Finda (Reperti) which to an even greater extent defines the return to a sculpture involving the articulation of the forms in space, the recreation of an archaic urban place, imaginary columnar gates/doors, totemic pillars and, more generally speaking, a reflection concerning the monument as a place where concrete time is projected into mythical time and where even ritually ordered space becomes the centre of the world: the meeting of the Heavens, the Earth and the Underworld.

The art of ceramics, learnt at Palo Alto in California, gave her the passion for handling matter which in a grandiose way embodies the sense of mystery.

And it is precisely in those places where also ancient civilizations flourished that Carlini acquired a patrimony of knowledge, gathered through painstaking research. The same complex tension with which the objects are discovered, created and even correlated with those by Nevelson or Pollock in fact give rise to works that are open, infinitely extendible and, likewise, they are even 'territorial' as in the Geneses (Genesi): floating, earthy islands which rise out of the water. One already perceives the absolutely personal rhythm which the sculptress has established by freeing her constructive vocation and into which she has infused not only architectural plastic cultures but time, memory and oblivion which settles on things like dust.



la memoria, e l'oblio che come polvere si adagia sulle cose.

Ho seguito via via il processo e la costruzione di buona parte delle opere della Carlini, specie delle ultime che qui in catalogo si leggono, per tutte vive il gesto dell'artista italiana che non azzarda ma fa vivere in esse una ricerca oscura nelle ombre della memoria, portandosi a movimentare lo spazio con oggetti e forme che sintetizzano l'inconscio, il passato, il grembo della terra. E così che muove verso una particolare civiltà della forma, senza tralasciare la ricreazione di talune suggestioni che la combinazione della natura e dell'invenzione umana hanno sempre fornito all'esperienza poetica...

Temi che ritroviamo nel suo lavoro m'è parso giusto rapportarli al repertorio dell'americano Davis Smith, sia per i materiali usati sia per le emblematiche allusioni; in entrambi il dinamismo migratorio che le forme posseggono anche nella rigida astrazione e la convergenza della scultura e dell'architettura nella ricerca di un nuovo stile dello spazio, uno spazio su cui agire, uno spazio da inventare.

I luoghi mutano e conservano le tracce del tempo. Le informazioni passano attraverso i secoli che li hanno corrosi, abbandonati, degradati e portati fino a noi per tracce e reperti. "Il tempo, grande scultore" ci traduce il messaggio, così argomenta Marguerite Yourcenar che dà il titolo a un suo libro di memorie³.

Scultura, questa della Carlini, tipica del pensiero postmoderno che, forse, per dirla con Vattimo, sarebbe meglio dire fine della modernità e che non vuoi dire stadio successivo, più progredito o regredito della modernità, ma la condizione in cui si assiste alla dissoluzione dei suoi ordini portanti, vale a dire dell'idea di storia, di progresso, di nuovo, dell'esperienza dell'individuo. E una prima direzione per intendere la fine della storia si lega ai catastrofismo diffuso. Con il bisogno manifesto di una nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo. Com'è successo al viaggio di Aby Warburg negli Stati Uniti di fine Ot-

Over the course of time I have observed the process and construction of most of Carlini's works, especially the most recent ones presented in this catalogue. All of them are vibrant with the gesture of the Italian artist who doesn't risk but makes an obscure research within the shadows of the memory that live inside them. She animates the space with objects and forms which synthesize the unconscious, the past and the very womb of the world. It is in this way that she moves towards a particular civilization of the form without neglecting the recreation of some suggestions which the combination of nature and human invention have always given to poetic experience.

It has seemed to me correct to relate themes that we find in her work to the repertory of the American artist, Davis Smith, due to the materials used and the emblematic allusions. In both artists we find the migratory dynamism which the forms also possess in the rigid abstraction and in the convergence of the sculpture and architecture in the search for a new style of space. A space to act on and a space to invent.

The places change and conserve the traces of time. The information passes by way of the centuries that have corroded, abandoned, degraded and handed them down to us in the form of traces and finds: "That Mighty Sculptor, Time" translates the message for us, as Marguerite Yourcenar tells us with the title of her memoirs³.

Carlini's sculpture is typical of postmodern thought although perhaps to use Vattimo's words it would be better to say 'the end of modernity' which does not mean a successive stage, a more advanced or retrogressive stage of modernity, but the condition in which one takes part in the dissolution of its supporting orders: in other words, the idea of history, progress, of the new and of the experience of the individual. And an initial indication for understanding the end of history is tied to diffused 'catastrophism'. To the manifest need for a nostalgia regarding the lost unity in the sculpture of the Nineteenth and Twentieth centuries. As was true of the sojourn by Aby Warburg in the United States at the close of the nineteenth century where he looked for the Pompeii of America⁴. In 1896 Warburg found himself in front of a still unclassified production of vases made by Nampeyo. Warburg realized that the new style indicated a



Identità inesplorate, bozzetto (retro)

tocento cercando la Pompei d'America⁴. Nel 1896 Warburg si trovò davanti a una produzione di vasi di Nampeyo, non ancora classificata, e si rese subito conto che il nuovo stile implicava una consapevole ripresa dell'antico, nelle connessioni fra l'antica età pagana e il presente, riflettendo sulle radici profonde, biologiche dell'arte, e sulle ragioni della ripresa di motivi antichi a secoli o millenni di distanza.

Nampeyo era un ceramista indiano che abitava il villaggio di Hano, territorio dei Tewa siamo alla fine del Seicento, e avendo visto per caso frammenti di ceramica antica, decise di trarne ispirazione modificando radicalmente il suo stile personale, trasformandolo nel senso di quello dei propri antenati di trequattro secoli prima.

Reperto sta per prova e testimonianza del passato. "Reperti" è il titolo forte di questo terzo passaggio di Maria Cristina Carlini; ella prende in esame un aspetto par-

knowledgeable retrieval of antiquity in the connections between the ancient pagan age and the present, reflecting the profound and biological roots of art and the reasons for the retrieval of the old motifs after centuries or millennia.

Nampeyo was an Indian ceramist who lived in the village of Hano on the land of the Tewa tribe (we are at the end of the seventeenth century). After having seen fragments of old ceramics and quite fortuitously he decided to draw inspiration from them, in this way radically modifying his personal style and transforming it in conformity with that of his ancestors who had lived three or four centuries before.

A find' is proof and testimony of the past. Finds (Reperti) is the forceful title of this third stage undertaken by Maria Cristina Carlini. Here she examines a particular aspect of the things belonging to history: objects, iconographies, documents, walls and stones which talk to us by way of the signs of all of the time which conserved, changed, destroyed and sculpted them. Not

ticolare delle cose della storia, oggetti, iconografie, documenti, muri, pietre; esse ci parlano attraverso i segni di tutto il tempo che li ha conservati, mutati, distrutti, scolpiti. Non si tratta solo di risalire come racconto alla costruzione di un oggetto o di uno spazio, quanto di avvicinarci alla sua essenza. Walter Benjamin scrive che “abitare significa lasciare impronte”⁵ e raccontare una storia vuol dire raccogliere piccoli tasselli sparsi qua e là e metterli uno accanto all’altro, a volte per scoprire che i loro profili non corrispondono, addirittura si negano vicendevolmente. Un’operazione che necessita sovente di silenzio, di ascolto, di pazienza, di una calma senza la quale non è possibile costruire. Si osservi l’opera installazione *Reperiti* che dà titolo alla mostra; sembrerebbe una grande tavola su cui vivono un insieme di ciotole slabbrate, anfore, piatti, mattoni, che trasudano di incisioni, segni, una sorta di iconografia rurale, cui si adegua un colore che va dal rosso mattone al rosso pallido e lattiginoso, fino all’affumicato. Ma l’intera opera appare anche un paesaggio antico di manufatti che raccontano il tempo e l’uomo, e soprattutto svelano il destino delle cose costruite, gli scambi, gli scarti, gli sfasamenti, la loro connotazione iniziale che ha perso di primarietà per acquisirne di secondarietà, e cioè artistica e storica. Non dimentichiamo che i vasi antichi, già noti e apprezzati a partire dal XVI secolo, conobbero un’impetuosa riscoperta alla fine del Settecento sulla scia delle campagne di scavo promosse in Etruria e in Campania. Attorno ai vasi si scatenò un collezionismo famelico e la scoperta dei vasi greci una voglia di vivere alla greca o all’etrusca. Dalla necropoli di Ruvo di Puglia ci sono giunte “kalpis” del V secolo di straordinaria fattura; anzi se ci si avvicina su uno strepitoso vaso c’è addirittura l’apoteosi del vasaio⁶. Basterebbe anche solo vedere l’intero spettacolare corredo ceramico della Tomba di Rutigliano presso Ruvo rinvenuta nel 1977; si vedrà come i vasi servivano soprattutto alle esigenze dei defunti. Oggi, un’opera della Carlini che ha per titolo *Lari e Penati* scandisce bene la genealo-

*simply as a narration to return to the making of an object or a space but the intention to approach its essence. Walter Benjamin wrote that “dwelling means leaving imprints”⁵ and telling a story means gathering little blocks that are scattered here and there and putting them side by side at times to discover that their shapes do not correspond and that they are even not reciprocal. An operation which often demands silence, listening, patience and calm without which it is not possible to construct. Observe the work installation *Reperiti* which gives the title to the exhibition. It would appear to be a large table inhabited by an assembly of chipped bowls, amphoras, plates and bricks that ‘ooze’ engravings and signs, a sort of rural iconography corresponding to which one has a colour that ranges from brick red to a pallid and milk like red and, then, to smoke lackened. Although the entire work also appears like an ancient landscape of articles/objects which talk about time and mankind. And they above all reveal the destiny of things made, the exchanges, the differences and intervals, the phase variations and their initial connotation which has lost its prime reason to then take on its second one: that is, artistic and historical. Let us not forget that ancient vases already known and sought after starting out from the Sixteenth century enjoyed remarkable fortune at the end of the eighteenth century in the wake of the archaeological excavations carried out in Etruria and Campania. These vases resulted in a covetous form of collecting while the discovery of Greek vases produced a desire to live like the Greeks or the Etruscans. From the necropolis of Ruvo di Puglia we have the various and extraordinarily beautiful “kalpis” of the Fifth century (and if one looks closely at one of the wonderful vases one even sees the apotheosis of the potter). It would suffice to observe the entire, spectacular ceramic funereal objects of the Tomb of Rutigliano near Ruvo, discovered in 1977, to see how the vases above all served the needs of the deceased Today a work by Carlini entitled *Lari e Penati* (Lari e Penati) clearly distinguishes the genealogy of living (that is, the history of material life which has the home as its ‘stage). In the words of Philippe Ariès: “The sense of the home, of being in one’s own home, is the other face of family sentiment”⁷.*

gia dell'abitare, ovvero la storia della vita materiale che ha come scena principale proprio la casa. Diceva Philippe Ariès: "Il senso della casa, dell'essere a casa propria, at home, è l'altra faccia del sentimento familiare"⁷. I Lari erano divinità tutelari romane, protettrici della famiglia e della casa, e le loro immagini venivano custodite nel larario e fatte oggetto di culto. Così i penati, divinità protettrici della famiglia, immagini di cera, di avorio, di argento e di terracotta, custodite nelle parti più intime e segrete della casa, dette penetralia, tanto che essi stessi furono chiamati penetrales. I penati divennero anche sinonimo di casa e dimora. La scultura della Carlini che ne celebra le divinità, attraverso un materiale fittile che riprende il loro valore magico e primario, sottolinea, celebrandolo, una sorta di sacario domestico che sviluppa nella pulsione formativa una memoria ancestrale. In Reperti, in Lari e Penati e in altre sculture, talune volte, l'artista vi getta macchie e filoni lucenti, il brillio dell'oro mette in evidenza la massa di materia opaca per far sì che si riesca a percepirne il significato e la visibilità, ma anche il senso del mistero. Anche Reliquiario nel suo vissuto magico e simbolico trasuda le pieghe di molte culture antiche e popolari, e si presenta come le teche dei primi secoli dopo Cristo, ove erano conservate sacre reliquie (resti del corpo, vesti, oggetti) capaci di propiziare presenze e circostanze. D'altronde "l'abitare è solo per metà forme visibili, il resto è riempito e sostanziato da tutta l'invisibilità dell'uso, della frequentazione, dell'attribuzione e della costruzione di senso legata ai luoghi..."⁸. E in un passaggio come l'attuale, terzo rispetto a "Luoghi" e "Tracce" e "Stanze", la Carlini in "Reperti" svela una ricaduta sul linguaggio dell'arte, nel senso che muove da una crisi di grammatica e sintassi della tradizione classica, per disporsi in un risvolto ove non c'è più l'unitarietà dell'opera, o almeno non in tutte, capace di svelare da sé un'espressività diretta, e una comunicazione non traslata.

Certamente nostalgia per un classicismo

Lares were Roman tutelary gods, the female protectors of the family and the home. Their images were housed in the lararium (shrine) and were the object of worship. As also the Penates, female divinities of the family images in wax, ivory, silver and terracotta who were housed in the most intimate and secret parts of the home which were called penetralia (and so leading to the divinities themselves being called penetrales). The Penates also became synonymous with the home and residence in a place. The sculpture by Carlini which celebrates the divinities by way of earthenware which evidences their magical and primary value accentuates a sort of domestic sanctuary that develops an ancestral memory in the formative cadence. In Finds, in Lares and Penates and sometimes in other sculptures, the artist throws dabs and lucent veins. The gleam of gold highlights the mass of opaque matter in such a way that one manages to perceive its meaning and visibility. Although also the sense of mystery. Also Reliquary (Reliquiario) in its magical and symbolic experience reveals the courses of manifold ancient and popular cultures, presenting itself like the thecae of the first centuries following the death of Christ which conserved sacred relics bodily remains, cloth or objects capable of favouring presences and circumstances. Besides, "only half of living {dwelling} is made up of visible forms while the rest is filled and substantiated by all the invisibility of use, by frequenting, the attribution and making of sense that is tied to places..."⁸. And in a moving on like this one, the third with respect to Traces and Places and Rooms, in Finds Carlini shows a falling back upon the language of art in the sense that she passes from a crisis of grammar and synthesis of the classical tradition in order to place herself where there is no longer the unitariness of the work or at least, not in all of them which is capable of revealing a direct expressiveness by itself and a communication which is not metaphorical.

There is nostalgia for an ideal classicism, certainly. The same classicism which inspired Winckelmann when he wrote that "art began with the most elementary forms and probably with a form of sculpture"⁹. And here one can only agree after having looked at and thoroughly read Carlini's works which not only experience the re-

ideale, lo stesso che animò Winckelmann, quando scriveva che “l’arte cominciò con le forme più elementari e probabilmente con una forma di scultura”⁹. Non si potrebbe non essere d’accordo proprio dopo aver guardato e letto a fondo le opere della Carlini che vive non solo il recupero della terra come materiale, e dunque il valore arcaico del plasmare, quanto il senso del colore che la materia racchiude in sé come un’anima che passionalmente cangia di toni.

Tutte le opere poi vivono ancora un intendimento simbolico, in cui la dissoluzione della scultura è contigua al suo simbolico ritorno alla terra. Né andrebbe dimenticato che quel fondamentale testo di Arturo Martini dal titolo *La scultura lingua morta*¹⁰ è

*retrieval of earth as material and consequently the archaic value of moulding but also the sense of colour that the matter embodies, like a soul which passionately changes tones. And all the works still live a symbolic intention in which the dissolution of the sculpture is contiguous to its symbolic return to earth. Nor should one forget that that fundamental text by Arturo Martini entitled *La scultura lingua morta*¹⁰ – is still the expression of the constitutive crisis of contemporaneity and of the birth of the fragment. Finds and fragments are the fruit of the culture of mankind throughout the alternating course of history. The work which scholars and archaeologists profusely expounded especially between the close of the eighteenth century and the nineteenth century in order to throw new light and give a new history regarding finds,*

Identità inesplorate
bozzetto





ancora espressione della crisi costitutiva della contemporaneità e della nascita del frammento. Reperti e frammenti sono il frutto della cultura dell'uomo lungo il percorso intervallato della storia. Il lavoro che studiosi e archeologi vi hanno profuso specie tra fine Settecento e Ottocento, onde dare nuova luce e nuova storia ai reperti, quasi a voler recuperare quell'unità perduta¹¹ quando oramai la spinta verso il XX secolo era già in atto, è stato messo bene in evidenza da Jean Clair articolando "le disjecta membra": "Si tratta a pieno titolo di una decadenza... di un'arte che se ne va pezzo a pezzo. Nulla ormai la tiene insieme... Rimane qualche bel pezzo, un certo personaggio sulla destra, un mazzo di fiori in primo piano. C'è qualche bel brano di pittura, ma non sono che frammenti. E la modernità non consisterà appunto nel dare sviluppo a quest'arte del frammento e nel valorizzare questi resti, nella nostalgia di un'unità per-

almost with the aim of wanting to recover that lost unity¹¹ when by that time the 'surge' towards the Twentieth century was already underway was clearly evidenced by Jean Clair's articulation of the disjecta membra: "It is a real decadence... of an art that disappears piece by piece. By now nothing keeps it together... A few fine pieces remain, a certain character on the right, a bunch of flowers in the foreground. There are some beautiful passages of painting but they are only fragments. And modernity will in fact not consist in giving development to this art of the fragment and in exploiting these remains within the nostalgia of a lost unity. Given that the sense of "great making" and composition history is a lost unity. As the modernist 'vulgate' would wish, if the second half of the nineteenth century was the period of the autonomy of art then it is nevertheless necessary to see at what price this conquest has been paid and what artistic fields art has itself amputated".¹²

In short, finds or remains for years exempli-

*A lato
Genesi*

"Reperti" - Museo Nazionale di Villa Pisani - Strà Venezia, 2005
Gianni Schubert con due collezioniste



duta. Poiché il senso del fare grande e della composizione, l'istoria, si sono perduti. Se, come vuole la vulgata modernista, il secondo Ottocento è il tempo dell'autonomia dell'arte, bisogna vedere pur a quale prezzo questa conquista è stata pagata e di quali territori l'arte ha amputato se stessa"¹².

I reperti, insomma, campionano da tempo l'arte dell'ultimo secolo, basti pensare a de Chirico e Sironi, e Marino Marini; anch'essi attratti dal pugno di creta e dalle impreviste rotture di cottura. In decenni a noi più vicini, la Carlini in primis, e poi altri artisti postmoderni sono attratti dal reperto, da quei richiami del passato, dal ricordo di civiltà lontane. È stato il caso di Paolini con *Elegia* del 1969 e *Orfeo* del 1988, di Mariani con il suo citazionismo, e ancora Paolo Icaro nell'itinerario di *Passi ad sensum* del 1982. Ma in questo contesto vivono ancora Mimmo Rotella con il suo *Decisioni al tramonto* del 1961, Alik Cavaliere con *G.B. si innamora* del 1965, Michelangelo Pistoletto con *Senza titolo* del 1962-71, Antonio Trotta con *La Raccolta* del 1982-86, fino a Alberto Garutti con *Frammenti* del 1983.

Molte installazioni della Carlini si presentano sotto forma di frammenti, di parti di un tutto, che si compone secondo significati propri che l'artista vi detta. In esse, il dettato analitico concettuale si conforma

“Reperti” - Museo Nazionale Villa Pisani - Strà Venezia, 2005



*fied the art of the last century. Let us remember de Chirico, Sironi and Marino Marini. They were also attracted by the handful of clay and by the unexpected and unforeseen crackings while it is baked In the decades closer to us Carlini in primis and then other postmodernist artists were attracted by the find, by that call from the past and the memory of distant civilizations. This was the case of Paolini with *Elegy* (1969) or *Orpheus* (1988), with Mariani and his 'quotationism' and Paolo Icaro in the itinerary of *Steps ad sensum* (1982). Although in this context one still finds Mimmo Rotella with his *Decisioni at Sunset* (1961), Alik Cavaliere with *G.B. falls in love* (1965), Michelangelo Pistoletto with *Untitled* (1962-71), Antonio Trotta with *The Harvest* (1982-86) and Alberto Garutti with his *Fragments* (1983).*

*Many of Carlini's installations are presented in the form of fragments, of parts of a whole, which are composed in accordance with meanings dictated by the artist. In these works the analytical conceptual dictate conforms to the new spheres of Narrative Art and the parallel experiences of Land Art, precisely due to the plastic supplanting and the intervention on the land, on the environment. Carlini's journey appears to us to be an Heraclitean one, a retrieval of the natural, which in part we once again find in Robert Smithson who using earth and stones constructed a spiral measuring 450 metres on the surface of the Great Salt Lake in Utah. It is in this sense that one should read the large *Geneses* (*Genesi*) islands, built on an iron bordered, circular platform in which differently coloured bricks surface that in their turn support open and closed circular lines. In a like manner *Telluric Motion* (*Movimento tellurico*) presents a series of plates in 'etched' fired brick bearing deposited traces which indicate the sense of telluric movement that gives rise to breakages, raisings and plungings. A sort of lavic landscape as in *Etruscan Landscape* (*Paesaggio etrusco*) which is capable of enchanting the spectator. And this brings to mind what Roberto Sanesi wrote to me in 1974 on his return from Anatolia: "My eyes are still filled with a series of greys, browns and ochre, in the lunar anguish of Cappadocia... in my eyes' have never closed the arid plain of Anatolia..." "It's*

agli ambiti nuovi della narrative art e delle esperienze parallele della land art, proprio per lo scavalcamento plastico e l'intervento sul territorio, sull'ambiente.

Quello della Carlini ci pare un viaggio eracliteo, di un recupero del naturale, che in parte ritroviamo anche in Robert Smithson che con terra e sassi costruisce una spirale di quattrocentocinquanta metri sulla superficie del lago Great Salt nell'Utah. In questo senso vanno lette le grandi isole della Genesi, costruite con una piattaforma bordata e circolare in ferro in cui aggallano mattoni di diverse tonalità che sorreggono a loro volta linee circolari aperte e chiuse. Ugualmente il Movimento tellurico presenta una serie di placche in cotto morsurato con tracce sedimentate che declinano il senso del movimento tettonico che dà origine a rotture, innalzamento, cadute; una sorta di paesaggio lavico come Paesaggio etrusco capace di incantare lo spettatore che lo osserva rapito e che mi ha riportato alla mente quanto Roberto Sanesi mi scriveva nel 1974 di ritorno dall'Anatolia: "Ho ancora negli occhi una serie di grigi, di bruni, di ocra, nell'angoscia lunare della Cappadocia... nei miei occhi non ho mai chiuso la pianura arida dell'Anatolia...". E come una nozione dei deserti, anzi vocazione per esso, la stessa che ritroviamo nelle piaghe della Carlini, ultima terra d'uomini o deserto di strade, dove leggere "facilis descensus est" inciso su una pietra, prima che il vento disegni i muscoli della pietra, della terra e restituisca gli aspetti della natura affondati in una polvere accumulata da memorie d'ossido.

Anche il Muro che si sbriciola in un'immagine di frammenti di varie dimensioni, vive lo spezzarsi dell'identità, rimuovendo il senso proprio, per cogliere meglio il dato ritmico e la scansione dello spazio. Ho ritrovato un dato simile nell'opera Progetto panteistico di Vincenzo Agnetti, portata alla mostra torinese del 1973 "Combattimento per un'immagine", in cui frammenti crollano al suolo dalla stele e si confermano nello scritto preparatorio "Prendere una

like a notion of the desert. Rather 'a vocation for it. And it is the same thing we find in Carlini's zones, the last land of mankind or desert of streets where we read 'facilis descensus est' engraved on a stone before the wind draws the muscles of the same stone, of the earth, and gives back the aspects of nature that are sunk in dust accumulated by oxide memories.

Also the Wall (Muro) which crumbles in an image of variously sized fragments lives the breaking of identity, removing its own meaning in order to better grasp the rhythmic datum and scansion of space. I found a similar datum in the work Pantheistic Project by Vincenzo Agnetti, shown at the Turin exhibition of 1973 entitled Battle for an Image (Combattimento per un'immagine). Here the fragments fell to the ground from the stele and were confirmed in the preparatory text "Take a sculpture/Break the sculpture/Break the sculpture/Break the sculpture/Give the stones back to the earth"¹³. In this way the poetry of the fragment arrives at a systematization. It offers itself as a journey that moves back in time, exactly as was stigmatized by Marguerite Yourcenar: "From the day in which a statue is finished, in a certain sense its life begins. The first phase has been overcome which thanks to the work of the sculptor took it from the block to the human form. Now a second phase over the course of the centuries, by way of an

"Maria Cristina Carlini" - Museo Nazionale Villa Pisani Strà Venezia, 2005

Da sinistra: Claudio Cerritelli, Guglielmo Monti, Maria Cristina Carlini e Carlo Franza



scultura/Rompere la scultura/Rompere la scultura/Rompere la scultura /Restituire i sassi alla terra”¹³. La poesia de! frammento giunge così a sistematizzazione, si offre come un viaggio a ritroso, proprio secondo quanto stigmatizzato da Marguerite Yourcenar: “Dal giorno in cui una statua è terminata, comincia in un certo senso la sua vita. E superata la prima fase, che, per l’opera dello scultore l’ha condotta dal blocco alla forma umana; ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l’aveva sottratta lo scultore”¹⁴. Tutto nell’opera della Carlini diventa simbolo, allegoria, metafora. Identità inesplorata è una scultura che vive attraverso una forma funzionale e una forma espressiva, crescendo scenograficamente in una costruzione a più corpi da cui si diparte un triangolo a mo’ di porta che parallelamente muove da un’impronta quasi bruciata che ha dato forma ed esistenza fisica a un segno, divenendo monumento come la pietra eretta da Giacobbe a Betel. Il simbolo si veda il triangolo non è disgiunto dalla sacralità, gli aspetti visibili convivono con quelli invisibili della vita. Divinità, santi, magia, pervadono il tempo

“Maria Cristina Carlini”

Museo Nazionale Villa Pisani - Strà Venezia, 2005



alternation of adoration, admiration, love, scorn and indifference, will by degrees of successive erosion and wear gradually reduce it to the informal mineral state from which the sculptor had freed it”¹⁴. Everything in Carlini’s work becomes symbol, allegory and metaphor. Unexplored Identity (Identità inesplorata) is a sculpture that lives by way of a both functional and expressive form, ‘scenographically’ growing in a multibodied construction with a branching triangle like a door or gateway which parallelly moves from an ‘almost burnt imprint’ that has given physical form and existence to a sign, becoming a monument like the stone erected by Jacob at Bethel. The symbol see the triangle is not separated from the sacred, the visible aspects live together with those invisible ones of life. Divinities, saints and magic pervade time and space. Spirit and matter, humanity and nature belong to the whole, to the all, and they constitute everything in their relation. The installation entitled Imprints (Impronte) lives its experience in a similar way: it is placed on an earthy perimetric space and is made up of various longitudinal and tridimensional elements from which it is as if it were detached, by way of gemmation, leaving an imprint (the frontal element that appears to hold dialogue with the world). In all of these sculptures the movement runs on empties and fulls, on diverse planes and collocations and on modules which propagate the matter in space when by this time an air and a light beats down from above, striking some parts and leaving others in shadow, while brownish and dark marks inflect time and history and gilded wires manoeuvre in a golden age to make evocations live. In this way Maria Cristina Carlini has made her work a choice of awareness that lives above whatever culture, in relation to the innate, to primordality and to the energy which animates everything: a work that is entirely based on the naturalness of matter which she forms and adapts as she pleases.

She has always persisted in directly living matter under the guidance of her hand which moulds and which impresses an other atmosphere by way of a formative gesture. An ancestral vision of the new and the daily. Clay, that raw material which has been coveted by ceramicists and modellers since antiquity. Clay on which

e lo spazio. Spirito e materia, umanità e natura, appartengono al tutto, costituiscono nella loro relazione il tutto. Similmente vive l'installazione *Impronte* adagiata su uno spazio perimetrale terroso e composta da più elementi longitudinali e tridimensionali, dai quali si è come di sgiunto, per gemmazione, lasciandone proprio un'impronta, l'elemento frontale che pare dialogare col mondo.

In tutte queste sculture, il movimento corre su vuoti e pieni, su piani e collocazioni diverse e su moduli che veicolano la materia nello spazio, quando ormai un'aria e una luce sopra vi batte, colpendo talune parti e lasciandone in ombra altre, mentre macchie brunate e scure declinano il tempo e la storia e vergature dorate intrigano su un'età dell'oro che fa vivere evocazioni. Così Maria Cristina Carlini ha fatto del suo lavoro che poggia tutto sulla naturalità della materia, che forma e conforma a suo piacimento, una scelta di coscienza che vive al di sopra di ogni cultura e si rapporta con l'innato, con la primordietà, con l'energia che anima tutto.

Ella si ostina da sempre a vivere la materia in presa diretta, sotto la guida della mano che plasma e vi imprime con un gesto formativo un clima altro, una visione ancestrale del nuovo e del quotidiano. All'argilla, a quella prima materia che fin dall'antichità ceramisti e modellatori hanno fatto propria, la Carlini designa intenzionalità forti, in cui la cultura trova un apparentamento stringente capace di leggersi con segni, taccature, erosioni, abrasioni, tagli, unioni, rimandando a suggestioni primitive.

I Reperti mantengono intatta la loro anima, parlano sotto la spinta dell'aria e della luce che li investe, e la loro epidermide sottoposta ai toni delle cotture, dai più pallidi e terrosi ai più bruciati, fa trapelare il respiro di un racconto senza fine.

Gli interventi di accumulo, manipolazione, attraversamento, trasformazione, della materia, sono un laboratorio dove l'immaginario delle forme ha esplorato non solo le potenzialità costruttive e poetiche dello spazio, ma anche le tendenze innovative di un lin-

Carlini imposes powerful intentions. Intentions in which culture finds a stringent alliance capable of being read with signs, markings, erosions, abrasions, cuts and unions, all referring to primitive suggestions.

The Finds keep their soul intact. They speak, urged on by the air and light that embraces them. And their skin subjected to the tones of baking, from the most pallid and earthy to the most burnt exudes the breath of a story without end.

The interventions of accumulation, manipulation, piercing and transformation of the matter are a laboratory in which the imaginary of the forms has not only explored the construction and poetic potentialities of space but also the innovative tendencies of a non-figurative language that takes on a multiplicity of meanings. In all of this Maria Cristina Carlini has revealed a substantial linguistic novelty: her sculptures are characterized by fluid and sinuous forms and rendered vibrant by an intense chromatism which, in the main, is completely natural. Not only. They are interesting works of research above all because their objective is to redefine and give/set up both a new sense and a new value to the archetypal narration of space and time.

Palazzo del Senato - Milano, 2004

Gianni Schubert, Julio Le Parc e Maria Cristina Carlini



guaggio non figurativo che assume molteplici significati. In tutto ciò Maria Cristina Carlini ha rivelato una sostanziale novità linguistica, per via che le sue sculture sono caratterizzate da forme fluide e sinuose rese vibranti da un intenso cromatismo per lo più naturale; ancor più, sono ricerche interessanti avendo come obiettivo quello di ridefinire e ridare un nuovo senso e un nuovo valore al racconto archetipale dello spazio e del tempo.

¹ Carlo Franza, Maria Cristina Canini, *Tracce e Luoghi*, Verso l'Arte Edizioni, Roma, 2004.

² *Ibidem*.

³ Marguerite Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur*, in "La Revue des voyages", n. 15, dicembre 1954, poi ripubblicato e tradotto, *Il tempo, grande scultore*, Torino, Einaudi, 1994.

⁴ Salvatore Settis, introduzione al libro di Aby Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, Nino Aragno Editore, Torino, 2005.

⁵ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Saggi e frammenti, Einaudi, Torino, 1981, p. 154.

⁶ *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano, Palazzo Reale, Electa, 2005.

⁷ P. Ariès, *La vita privata dal Rinascimento all'illuminismo*, Laterza, Bari, 1987.

⁸ Franco La Cecla, *Le passioni dell'abitare*, in *L'idea di abitare*, in "Volontà", 1-2, 1989, p. 9.

⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Considerazioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, 1775.

¹⁰ Arturo Martini, *La scultura lingua morta*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1945; poi Arturo Martini, *La Scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, Jaca Book, Milano, 1982.

¹¹ Giorgio Zanchetti (a cura di), *Frammenti. La nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 2001.

¹² Jean Claire, *Lepuits et le pendule*, in "Le débat", n. 44, marzo-maggio 1987, pp. 117-18.

¹³ Luigi Carluccio Daniela Palazzoli (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo-aprile 1973.

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Il tempo*, cit., p. 51.

¹ Carlo Franza, Maria Cristina Carlini, *Tracce e Luoghi*, Verso l'Arte Edizioni, Roma 2004.

² *Ibidem*.

³ Marguerite Yourcenar, "Le temps, ce grand sculpteur" in *La Revue des voyages*, no. 15, December 1954 *That Mighty Sculptor, Time*, trans. by Walter Kaiser, Farrar Straus & Groulx, New York 1992.

⁴ Salvatore Settis, introduction to the Italian edition of Aby Warburg's *Gli Hopi*, Nino Aragno Editore, Turin 2005.

⁵ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1996

⁶ *Miti greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milan, Palazzo Reale, Electa Catalogue, 2005.

⁷ P. Ariès, *A History of Private Life*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1987

⁸ Franco La Cecla, "Le passioni dell'abitare" texts by various authors, "L'idea di abitare" in *Volontà*, 1-2/1989, p.9.

⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, 1750.

¹⁰ A. Martini, *La scultura lingua morta*, Tipografia Emiliana, Venice 1945. A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, edited by Mario De Micheli, Jaca Book, Milan 1982.

¹¹ Giorgio Zanchetti (edited by), *Frammenti. La nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo*, Skira, Milan 2001.

¹² Jean Claire, "Le puits et le pendule", in *Le débat*, no. 44, March/May 1987, pp. 117-118, Editions Gallimard, Paris.

¹³ Luigi Carluccio Daniela Palazzoli (edited by), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, exhibition catalogue, March/April 1973, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin.

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *O. Cit.*