

## Reperti nel grembo del visibile

Claudio Cerritelli

SULLA SCULTURA  
DI MARIA CRISTINA CARLINI

1. Prima ancora che il pensiero della scultura è l'intuizione della materia terra a coinvolgere il lavoro di Maria Cristina Carlini, a farne visione che racchiude archetipi e istinti primari, energie tattili e stupori immaginativi che si esplicano nella loro originaria esistenza ed esperienza. Di questo bisogna tenere conto anche oggi che l'orientamento della ricerca plastica ha trasformato i limiti e le virtù della pratica ceramica nella profonda esperienza del fare scultura, sollecitando le qualità segrete della terra negli esperimenti mutevoli della materia e nell'invenzione di luoghi inesplorati

Il processo di manipolazione plastica tiene congiunti universi considerati concettualmente distinti (ceramica e scultura) ma sostanzialmente inseparabili, soprattutto in una vicenda creativa come quella di Canini, totalmente dedicata all'immaginazione materiale, alla genesi della forma e alle sue stratificate possibilità espressive.

Il mito della terra richiama subito la natura, e nella natura le sculture stanno come solchi e derive di alfabeti primari, luoghi in cui si sprigionano energie in essa contenute, tensioni che la pulsione della mano sviluppa in molteplici relazioni tra segno e colore, superficie e ambiente, luce e penombra, assegnando a ogni scelta la funzione di rendere visibili mondi sconosciuti.

Per entrare nei segreti della terra non ci vuole solo ardore tecnico e perizia artigianale ma in special modo capacità di sentire il punto di congiunzione tra la visione interiore e il respiro corporeo della materia, quello slancio intuitivo che consente di stabilire un colloquio ininterrotto con gli elementi primari.

Per Carlini si tratta subito di entrare in sintonia con il gorgo della forma, di capire l'essenza della prima impronta, prenderne possesso

## *Finds in the womb of the world*

Claudio Cerritelli

ON THE SCULPTURE  
BY MARIA CRISTINA CARLINI

1. *Even prior to the thought about sculpture it is the intuition of earth matter that connotes the work by Maria Cristina Carlini, which makes it a vision that embodies archetypes and primary instincts, tactile energies and imaginative wonders which are unfolded in their original existence and experience. Today, in this respect, it is also necessary to bear in mind that the orientation of plastic research has transformed the limits and virtues of ceramic practice into the profound experience of making sculpture, soliciting the secret qualities of earth in the changeable experiments of matter and in the invention of unexplored places. The process of plastic manipulation holds together universes considered conceptually distinct ceramics and sculpture although substantially inseparable. This is above all true in a creative case like Carlini's which is totally dedicated to material imagination, to the genesis of the form and to its stratified expressive possibilities.*

*The myth of earth immediately refers one to nature and within nature sculptures are like tracks and the drifting of primary alphabets, places that let loose energies contained in these and tensions which the pulsing of the hand develops in manifold relations between sign and colour, surface and environment, light and shade, in this way assigning every choice with the function of rendering unknown worlds visible.*

*In order to 'enter' the secrets of earth one not only needs technical devotion and handicraft skill but also, and particularly, an ability, to feel the point of conjunction between interior (spiritual) vision and the bodily breathing of the matter that intuitive impulse which allows one to establish an uninterrupted dialogue with the primary elements.*

*In her specific case Carlini immediately instituted a harmony with the 'whirlpool' of the form, understanding the essence of the first trace, taking possession of it and transforming it like a clod of*

e trasformarla come zolla che cerca spazio intorno a sé, umore dell'argilla che risveglia i sensi, variazioni di luce e di colore che la cottura restituisce nei suoi diversi toni.

Oltre che fisicità primaria allo stato puro, il rapporto con la terra è un processo di meditazione sul destino della forma plastica, dimensione simbolica del pensiero creativo dove tracce e reperti sono strumenti per progettare il futuro o, almeno, per vivere il presente in atto.

A questo sforzo di trasformare il vincolo originario della terra nell'apparizione di luoghi ancora possibili l'artista si è dedicata con trepidazione dai primi anni settanta attraverso un apprendistato che si è fatto via via sempre più sperimentale. Dopo un periodo di attenzione verso i prodigi tecnici legati alla creazione di vasi, piatti e formelle di varia dimensione, dopo un'adesione dunque alle regole dell'arte ceramica Carlini è stata in grado di trasgredirne le maniere esecutive e gli effetti estetici a vantaggio della visione primordiale e arcaica della terra.

Questa inclinazione a muovere la materia secondo diverse consistenze e andamenti irregolari è già nella produzione di piatti forgiati al tornio con cui l'artista ha sperimentato negli anni ottanta una serie di pezzi unici in porcellana con inserti in gres, esempi di una concezione della forma caratterizzata da dinamismi fluidi. In questi casi l'interesse materiologico si arricchisce di ulteriori risonanze per la presenza di diversi tipi di terra e anche di paste vetrose,

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



*earth that looks for surrounding space, the character of the clay which reawakens the senses, variations of light and colour that the baking process gives with its diverse tones.*

*Besides the primary physicalness in its pure state the relationship with earth is a process of meditation regarding the destiny of the plastic form, the symbolic dimension of creative thought where traces and finds are the instruments for planning the future or, at least, for living the undergoing present.*

*It was from the opening years of the 1970s that with trepidation the artist dedicated herself to this effort of transforming the original bond of earth into the apparition of still possible places, an 'apprenticeship' which has gradually become increasingly more experimental. Following a period of attention paid to the technical miracles in the creation of vases, plates and ornamental tiles observing the rules of the art of ceramics, in short Carlini was consequently able to violate its work methods and aesthetic effects to the advantage of the primordial and archaic vision of earth.*

*This propensity to move the matter according to different consistencies and irregular courses was already to be found in her production of plates moulded on the throwing wheel with which during the 1980s the artist had experimented a series of one off pieces in porcelain with grès {stoneware} inserts. These were examples of a conception of form characterized by fluid dynamisms. In these cases the interest in the materials was enriched by other echoes due to the presence of different types of earth and also of vitreous pastes. Nevertheless, it was the place that remained the object favoured by the artist's hand.*

*Every small work of these years already embodied the persistent dynamics of Carlini's language, the magic of the metal scoriae inserted in the stoneware, the lightness of the iron netting superimposed on the earth and the preciousness of the slender strips of matter bent according to different intentions.*

*This sensitivity which was circumscribed to the object, the matrix of a vision that moved by way of fragments and brief pauses, was no longer adequate for the new emotions of her research and demanded a spatiality that was stronger and that included going beyond other limits. What was necessary for the artist was another way of staying in space in order to produce sculpture: the urgency*

tuttavia è ancora l'oggetto il luogo privilegiato dalla mano.

Ogni piccola opera di questi anni contiene già in sé le dinamiche persistenti del linguaggio di Carlini, la magia delle scorie metalliche inserite nel gres, la leggerezza delle reti di ferro sovrapposte alla terra, la preziosità dei sottili lembi di materia piegati secondo diverse inclinazioni.

Questa sensibilità circoscritta all'oggetto, matrice di una visione che si muove per frammenti e brevi respiri, non è più sufficiente per le nuove emozioni della ricerca e richiede una spazialità più forte e comprensiva di ulteriori sconfinamenti. E un altro modo di stare nello spazio quello che serve all'artista per fare scultura, è l'urgenza di conquistare il peso della forma plastica come centro di gravitazione di tracce e spessori che si articolano dentro un luogo, un perimetro visibile, una delimitazione spaziale che si apre sul mondo.

Della materia come entità che cresce in armonia con i suoi impliciti rischi dobbiamo ricordare alcuni esempi del secondo Nove-

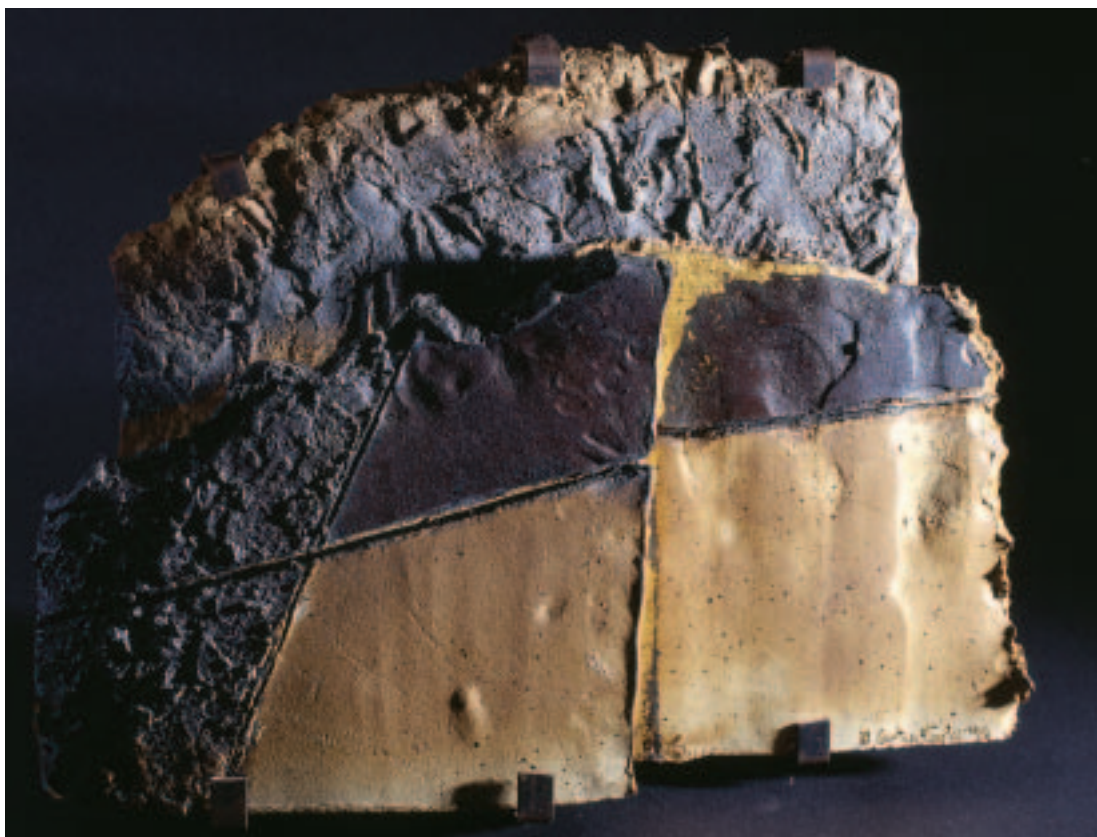
*of conquering the weight of the plastic form as the centre of gravitation of traces and consistencies articulated inside a place, a visible perimeter, a spatial delimitation that opened itself to the world.*

*Regarding matter as an entity that grows in harmony with its implicit risks, we have to remember some examples of the second half of the Italian twentieth century which one certainly cannot ignore when talking about the plastic image tied to the naturalness of its revealing its4f the natures by Lucio Fontana, the living matter by Leoncillo, the earth imprints by Emilio Scanavino, the terracotta vortices by Nanni Valentini, the clay landscapes by Pino Spagnulo and the plaster puff 'coagulates' by Paolo Icaro.*

*Analogous expressive problems were faced by Carlini in her 'journey' towards sculpture. It is in the wake of these explorations that her formal sensitivity is confronted as plastic density of the matter-body which becomes home to inexplicable signs, the aspiration to architecture and environmental space.*

*In fact, what Elena Pontiggia had defined as reference to architecture, the hypothesis for circumscribing a space, "the continuous attempt at cap-*

Sciara



cento italiano che certo non si possono tralasciare quando si parla di immagine plastica legata alla naturalità del suo rivelarsi: le nature di Lucio Fontana, la materia vivente di Leoncillo, le impronte di terra di Emilio Scanavino, i vortici di terracotta di Nanni Valentini, i paesaggi di argilla di Pino Spagnolo, i soffi di gesso di Paolo Icaro.

Analoghi problemi espressivi sono quelli che Carlini affronta nel suo viaggio verso la scultura, è nel solco di queste esplorazioni che la sua sensibilità formale si confronta come densità plastica della matèria corpo che si fa dimora di segni inesplicabili, aspirazione verso l'architettura e lo spazio ambientale.

Tra il 1990 e il 1995 acquista infatti evidenza quello che Elena Pontiggia ha definito rimando all'architettura, ipotesi per circoscrivere un luogo, "continuo tentativo di catturare una porzione d'ambiente". Si tratta di una svolta decisiva per comprendere un'identità della materia più complessa di quella fino ad allora conosciuta, una dimensione dove il frammento si organizza in un insieme di momenti costruttivi giocati sulla dialettica tra "geometria ed evento imprevisto". La spazialità ora non è più custodita in un singolo nucleo ma si apre con coerenza verso l'assimilazione di contrasti e di tensioni che crescono opera dopo opera con una dinamica espansiva, fino ad assumere nella fase più re-

*turing a portion of the environment' began to become evident between 1990 and 1995. This was a decisive change aimed at understanding a more complex identity of the matter than had hitherto been known to her: a dimension in which the fragment is organized in a unity of constructive moments played upon the dialectic between 'geometry and the unforeseen event'. Spatiality at this point was no longer kept in a single nucleus but coherently opened itself to the assimilation of contrasts and tensions which grew, work after work, with an expansive dynamic until in the most recent phase taking on an increasingly more evident and internal relevance with regard to the genesis of the form and the articulation of its stratifications.*

*2. In order to grasp the sense of what Carlini is today proposing it is necessary to refer precisely to that crucial moment in her career. To that important work with its semicircular and irregular perimetrical form produced in stoneware in 1991 as the trace of a primordial hearth, the symbolic space of a creative ritual to which the artist has continued to remain faithful. Notwithstanding its limited size (110 x 60 cm) this bank of earth which was prepared to house a fire already alluded to a spatiality that gravitated beyond its own point of equilibrium, circling or closing in a minimum part of the place although not excluding the rest of the environment. Rather, the sensation is that the decisive weight is constituted by the emptiness that towers over this spontaneous enclosure which has resisted the incursions of time: precarious clay remains contrasting the impalpable energy of the sky. Fire is lacking in the real sense although it is present in its virtual and concrete action. The memory of fire that has burnt the earth has left blackened traces. And while having 'left the stage' it continues to fuel the imagination of the reader.*

*Carlini is interested in the primordial aspect of the image which shows the markings of time following the combustions, the erosions caused by the wind and the residues of a land where the hearth takes on form inside the circle and the straight line, in equilibrium between the structural stability of the irons and the hard and*



"Reperti" - Museo Nazionale Villa Pisani  
Strà Venezia, 2005

cente una rilevanza sempre più evidente e interna alla genesi della forma, all'articolazione delle sue stratificazioni.

2. Per cogliere il senso di quanto Carlini va oggi sostenendo conviene rifarsi proprio a quel momento cruciale del suo percorso, a un'opera da cui non si può prescindere, una forma dal perimetro semicircolare e irregolare, realizzata in gres nel 1991 come traccia di un focolare primordiale, spazio simbolico di un rituale creativo a cui l'artista è rimasta sempre fedele. Pur nella sua misura contenuta (110 x 60 cm), questo argine di terra predisposto ad accogliere il fuoco già allude a una spazialità che gravita oltre il suo stesso punto di equilibrio, accerchiando una parte minima di luogo ma non escludendo il resto dell'ambiente. Anzi, la sensazione è che il peso decisivo sia costituito dal vuoto che sovrasta questo spontaneo recinto che ha resistito alle incursioni del tempo, precario reperto d'argilla contrapposto all'energia impalpabile del cielo. Manca il fuoco in senso reale ma esso è presente nella sua azione virtuale e concreta, la memoria del fuoco che ha cotto la terra, vi ha lasciato tracce annerite, pur essendo uscito di scena continua ad alimentare l'immaginazione del lettore.

A Carlini interessa l'aspetto primordiale dell'immagine che mostra le scalfitture del tempo dopo le combustioni, le erosioni del vento, i residui di un territorio dove il focolare si configura nel cerchio e nella retta, in equilibrio tra la fermezza strutturale dei ferri e la superficie dura e resistente del gres.

In un'opera dello stesso anno lo slancio verticale della forma (92 x 85 cm) fa pensare a una dimora sbrecciata da un'oscura violenza, spezzata in 'vari punti e lasciata inerte a mostrare il vuoto che diventa il cuore dello spazio che ripiega su se stesso. Una sottile rete di ferro s'imprime nell'impasto di gres come un reticolo che si deforma a diretto contatto con il calore, la superficie è annerita nel suo guscio, all'esterno il colore della terra s'illumina di effetti rossastri.

E dunque a partire da questi "luoghi" dei primi anni non vanta che la sperimentazione di gres, ferro e scorie metalliche si allontana dai manufatti di piccola dimensione per farsi respiro totale dell'ambiente, soglia che si erge precaria tra terra e cielo, materia vivente che

*resistant surface of the stoneware.*

*In a work of the same year, the vertical surging of the form (92 x 85 cm) makes one think of a dwelling breached by an obscure violence, broken in various points and left inert, in this way showing the emptiness which becomes the heart of the space that falls back upon itself.*

*A slender iron net is impressed on the grès paste like a mesh which is deformed on direct contact with heat. The surface is blackened in its shell while on the outside the earth colour is illuminated with reddish effects.*

*It is therefore starting out from these "places" of the first years of the 1990s that the experimentation with stoneware, iron and metal scoriae moved away from small objects in order to let itself totally breathe in the environment, a threshold rising precariously between the earth and sky, living matter that places itself between the empty and the empty following the irregularities of the edges/borders, the breaching of the margins and the no longer reconstructible fractures.*

*Moreover, Carlini does not feel nostalgia for the perfect form, for the lost unity of things. Her eye poetically looks ahead, imagining the map of interrupted courses which are still interlaced, however, to the sense of the present. And so she doesn't suffer from archaeological hallucinations or distortions of images swallowed up by time. If anything the so called "finds" or "remains" are instruments for freeing herself from the constraints of the past, for finding the birth of new places in them, rooms of the memory and simulacra of time addressed to the future.*

*In order to understand the determined intention of sculpture as animation of environmental space it might be useful to compare the different treatment of an identical formal cell, firstly as a wall element of analytical structuring (three stoneware tiles of 1994, each measuring 30 x 30 cm) and then as the symbolic reconstruction of a topos of pre Roman Sardinian culture (Nuraghe of 19d95) with analogous tiles but only larger in size. From a syntactic demonstration of plastic language unity of form matter colour light Carlini passed on to a suggestive expressive orientation of the same process of construction: the primary elements, simply presented in their physical tactile verity, became evocative instruments of a primordial dwelling reconstructed with elements that were irregularly placed on the sand.*



si pone tra vuoto e vuoto seguendo le irregolarità dei bordi, le brecce degli orli, fratture non più ricostruibili.

Del resto, Carlini non ha nostalgia della forma perfetta, dell'unità perduta delle cose, il suo sguardo è poeticamente proteso a immaginare la mappa di percorsi interrotti, comunque ancora intrecciati al senso del presente. Non soffre dunque di allucinazioni archeologiche o di travisamenti di immagini inghiottite dal tempo, semmai i cosiddetti "resti" sono strumenti per liberarsi dei vincoli del passato, per trovare in essi la nascita di nuovi luoghi, stanze della memoria, simulacri del tempo rivolto al futuro.

Per comprendere la volontà di scultura come animazione dello spazio ambientale può essere utile confrontare il diverso trattamento di una medesima cellula formale, dapprima come elemento di strutturazione analitica a parete (tre formelle in gres, 1994, 30 x 30 cm ognuna), in seguito come ricostruzione simbolica di un topos della cultura sarda preromana (Nuraghe, 1995) con analoghe formelle di maggior dimensione. Da una dimostrazione sintattica del linguaggio plastico (unità di forma materia colore luce) Carlini passa a un suggestivo orientamento espressivo del medesimo processo di costruzione: gli elementi primari semplicemente presentati nella loro verità fisico tattile diventano strumenti di evocazione di una dimora primordiale ricostruita con elementi disposti in modo irregolare sulla sabbia.

L'assetto circolare dell'opera è modificato attraverso un efficace sfasamento dei due blocchi semicircolari, una scelta che l'artista adotta per coinvolgere lo sguardo sul rapporto interno esterno, come aveva già fatto nel "focolare" e come continua a proporre in altre simbiosi tra scultura e architettura, rivolgendosi sia al passato sia alle suggestioni del contemporaneo (Berlino, 2000; Bilbao, 2003; Gaza, 2004).

Tra le altre direzioni di ricerca è senza dubbio fondamentale l'idea dei muri, delle porte e delle strutture basate sull'uso dei mattoni come dimensione riconoscibile di un'idea costruttiva che allude contemporaneamente all'oggetto d'uso e alla sua magnificazione nell'orizzonte estetico.

Muro, 2004

*The circular arrangement of the work was modified by way of an efficacious phase displacement of the two semi-circular blocks, a choice adopted by the artist in order to secure the participation of the spectator in the internal external relationship, something she had already done in the Hearth and which she continued to propose in other symbioses between sculpture and architecture, addressing herself to both the past and the present (Berlin, 2000; Bilbao, 2003; Gaza, 2004).*

*Undoubtedly fundamental from among the other research directions was the idea of the walls, doors/gateways and the structures based on the use of bricks as a recognizable dimension of a construction idea which at one and the same time alludes to the object of use and to its exaltation on the aesthetic horizon. This question has been discussed by Luciano Caramel with regard to the various artists who have used firebrick for construction works and carrying out a "total shifting of the representative to the presentative register or range, within a clear conceptual matrix but with functions that are actually constructive, architectural. One could say, in a broad sense, of an architecture of objects on a small scale having a symbolic, evocative and imaginative meaning".*

*In the case of the walls constructed by Carlini the use of bricks plays on the tautological weight of their presence, on the different imaginative projection of their composition structure and, above all, on the fact that they are signs of a process of formal invention which sees them being born step by step. Different elements sized according to a logic that continuously changes its ability to assembly characters and sensations of the architectural space.*

*Not constructive modules without a soul, therefore, but nuclei of matter tied to the always diverse manipulation of measurements, thicknesses, traces, tactile values and spatial equilibria which exalt their value of broken space in search for a personal identity. They are therefore connected to the genetic processes of constructiveness where form, dimension, light and colour refer to the methodologies of embedding, superimposition and balance, also in relation to other materials. This was true in a work of 1998 (Passage / Passaggio, 300 x 120 cm), which was directly ideated in open ground and based on human proportions, with the painted shadows that diagonally cut the surface of the wall, thus splitting the logic of a sole atmospheric lightpoint.*

Questo problema è stato discusso da Luciano Caramel a proposito di diversi artisti che hanno fatto uso del mattone refrattario per costruzione operando un “totale spostamento dal registro rappresentativo a quello presentativo, in una chiara 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”.

Nel caso dei muri costruiti da Carlini l’utilizzo dei mattoni gioca sia sul peso tautologico della loro presenza sia sulla differente proiezione immaginativa della loro struttura compositiva e, soprattutto, sul fatto che essi sono segni di un processo d’invenzione formale che li vede nascere misura per misura, elementi diversi dimensionati secondo una logica che cambia continuamente la propria capacità di assemblare umori e sensazioni dello spazio architettonico.

Non sono dunque moduli costruttivi senz’anima ma nuclei di materia legati alla manipolazione sempre diversa di misure, spessori, impronte, valori tattili ed equilibri spaziali che ne esaltano il valore di spazio frantumato alla ricerca della propria identità. Essi sono dunque connessi ai processi genetici della costruttività dove forma, dimensione, luce, colore rimandano alle metodologie di incastro, sovrapposizione, bilanciamento, anche in relazione ad altri materiali. È quanto avviene in un’opera del 1998 (Passaggio, 300 x 120 cm) direttamente pensata

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



*Passing, looking through, imagining to move beyond, stopping to listen to the silence of the landscape, once again running one eyes from one point to another, suspended between contrasting temptations. Sculpture interrogates its own threshold of light. Rather than representing space it indicates the relationship of Man with the place in which he finds himself in this sense soliciting a reflection about the real which also questions the interior (or spiritual) knowledge of the space, the emotive reverberation of the forces in play.*

*In the work entitled Door / Porta (iron, tufa and stoneware, 2000) the simplicity with which the different bricks are assembled is conceived as the vision that resists the ‘wreck’ of values. The perception of the limit is the place of a mental process projected towards the elsewhere, a condition for imagining time on the thread of memory poised between the contradictions of Ii e. Rather than the sense of destruction the image refers to the dimension of incomplete or uncompleted space, to the sense of estrangement had by the vision of a form which is both precarious and lacking certainties, the origin of an event that is about to be carried out and which is never done. Only a few elements are sufficient to suggest the totality of the space, only minimum details are sufficient to give weight to the ‘turns’ of the matter, to what nestles inside the spirals, the scratches and marks, the empties and rents of the primary forms.*

*3. The poetic essence of the fragment is felt in various stoneware projects which Carlini makes as small models prior to their creation in much larger size. These are material nuclei that allude to ‘splinters’ of landscape, crumbling walls and to reliefs which seem to be directly taken from what lies below ground, from the hidden ‘humours’ of telluric motion.*

*In Wall (Muro) of 2004 the slanted plane lets the matter slide onto its own flowing as if it were the side of a slope that falls and then firms in the endless moment of its giving way. The clods of earth live in the rough cracking of the surface, in the irregular course of the fissures which are modified by way of processes that the artist never fully knows. She can only comply with them. On the other hand, the spectator must be prepared to be*

A lato  
Maria Cristina Carlini al lavoro







*Sopra particolare*

Maria Cristina Carlini al lavoro

in campo aperto, a dimensione d'uomo, con le ombre dipinte che tagliano in diagonale la superficie del muro sdoppiando la logica di un unico punto-luce atmosferico.

Passare, traguardare, immaginare di andare oltre, fermarsi ad ascoltare il silenzio del paesaggio, di nuovo far trascorrere lo sguardo da un punto all'altro, sospeso tra opposte tentazioni. La scultura interroga la propria soglia di luce, più che rappresentare lo spazio indica il rapporto dell'uomo con il luogo in cui si trova, in tal senso sollecita una riflessione sul reale che mette in gioco anche la conoscenza interiore dello spazio, la risonanza emotiva delle forze in gioco.

In *Porta* (ferro, tufo, gres, 2000) la semplicità con cui sono assemblati i diversi tagli di mattone è pensata come visione che resiste al naufragio dei valori, la percezione del limite è luogo di un processo mentale proiettato verso l'altrove, condizione per immaginare il tempo sul filo della memoria, in bilico tra le contraddizioni della vita.

Più che al senso della distruzione l'immagine rimanda alla dimensione dello spazio incompiuto, al senso di spaesamento che

*amazed by the beauty of the slanted surfaces, by the unknown sediments that embody the action of time which takes on form in the body of the work as the container of infinite courses.*

*As has been underlined by Carlo Franza, it is for this reason that every work expresses "a pathos which is renewed daily" a material and mental ferment which moves through the original core of the vital impetus in a laboratory of forms, materials and actions which are mixed and absorbed by the filter of earth, by the mysterious force of its aggregation and its dispersion.*

*Also the metaphor of theatrical space comes into play in the alternating vicissitudes of light and shadow, of the constructive rigour and the lost equilibrium, between order and disorder of the elements which question the collapse of illusions.*

*In the work entitled *Fall of the Theatre* (*Caduta del teatro*) of 2002 boxes of metal sheet added to by calcified colours and archaic signs are piled on stoneware forms which are arranged on a platform with smoothed corners. The clamour of the event is over. What remains is the sense of a 'poised' representation, the weight of what has been lived bound to the overthrow of apparitions, the breathing of things which still continues under the*

procura la visione di una forma precaria e senza certezze, primordio di un evento che sta per compiersi e non si compie mai. Bastano pochi elementi per suggerire la totalità dello spazio, sono sufficienti minimi dettagli per dar peso alle pieghe della materia, a ciò che si annida dentro gli spiragli e le scalfitture, i vuoti e le crepe delle forme primarie.

3. L'essenza poetica del frammento si avverte in diversi progetti in gres che Carlini fissa come bozzetti in attesa di essere realizzati in grande dimensione. Si tratta di nuclei materici che alludono a schegge di paesaggio, a muri sbrecciati, a rilievi che sembrano ricavati direttamente da ciò che sta sotto la terra, dagli umori nascosti del movimento tellurico.

Nel *Muro* (2004) il piano reclinato lascia che la materia scivoli sul proprio flusso come se si trattasse del fianco di un pendio che scende e si rapprende nell'attimo senza fine del proprio cedimento. Le zolle di terra vivono nel ruvido spaccarsi della superficie, nell'andamento irregolare delle crepe che si modificano attraverso processi che l'artista non conosce mai fino in fondo, può solo assecondarli. D'altro lato, lo spettatore deve essere disposto a farsi stupire dalla bellezza delle superfici incrinata, dai sedimenti sconosciuti che racchiudono l'azione del tempo che prende forma nel corpo dell'opera come contenitore di percorsi infiniti.

E per questo che ogni opera esprime come ha sottolineato Carlo Franza "un pathos che si rinnova quotidianamente", un fermento materiale e mentale che si muove lungo l'ombelico originario dello slancio vitale, in un laboratorio di forme, materiali e azioni che si mescolano assorbite dal filtro della terra, dalla forza misteriosa del suo aggregarsi e disperdersi.

Anche la metafora dello spazio teatrale entra in gioco tra le alterne vicende della luce e dell'ombra, del rigore costruttivo e del perduto equilibrio, tra ordine e disordine degli elementi che interrogano il crollo delle illusioni.

In *Caduta del teatro* (2002) scatole di lamiera toccate da colori calcificati e segni arcaici sono accatastate su forme di gres predisposte su una piattaforma dagli angoli smussati. Il fragore dell'evento è passato, rimane il senso di una rappresentazione in bilico, il peso del vissuto legato alla caduta delle



Maria Cristina Carlini nella fucina - Milano, 2006

*weight of their having given way. The forms seem to be rudimentary volumes that contain forgotten alphabets, languages cancelled by history that can once again serve to construct the scene of a new journey within the heart of the matter. The inclined planes, the corners pointing in all directions, the pressure of the metal sheet on the stoneware, the geometrical measurement and the form less appearance indicate an enigmatic physicalness which Carlini 'cultivates' as the surfacing of hidden senses.*

*A theatrical dimension is also being defined in the recent small model entitled Unexplored Identity (Identità inesplorata) of 2005 which is the prelude to a large work (180 x 450 cm). Here the sculpture becomes impassible and mysterious, like a metaphysical scene constructed on the secret of its internal relations.*

*The immobility and firmness of the triangle angle is a diaphragm between the work and the surrounding space, a point of overcoming the frontal perspective ideated as separation between what is known and what is unexplorable.*

*While she dreams about unknown identities Carlini nevertheless puts us in direct contact with strata of matter and jolts of colour which ranging from brickred gradually become lightened in more airy and 'smoothed' tones whereas, in still other cases, one's eyes are immersed in the hard light of metal or ennobled by the reverberations of atmospheric light.*

*A poor material like wood is used in the Gates (Porte) of Cerveteri or in those of Bomarzo (2003): twofaced scenes obtained by assembling pallets of various sizes, dismembered and then recomposed in*

apparizioni, il respiro delle cose che ancora continua sotto il peso del loro cedimento.

Le forme sembrano volumi rudimentali che contengono alfabeti dimenticati, linguaggi cancellati dalla storia che possono di nuovo servire per costruire la scena di un nuovo viaggio nel cuore della materia. I piani inclinati, gli spigoli rivolti verso tutte le direzioni, la pressione della lamiera sul gres, la misura geometrica e l'aspetto informe indicano una fisicità enigmatica che Carlini coltiva come affioramento di sensi nascosti.

Una dimensione teatrale è anche quella che va definendosi nel recente bozzetto *Identità inexplorate* (2005) che prelude a un'opera di grandi dimensioni (180 x 450 cm) dove la scultura si fa impassibile e misteriosa come una scena metafisica costruita sul segreto delle sue relazioni interne.

La fermezza dell'angolo triangolo è un diaframma tra opera e spazio circostante, punto di

*a play of superimpositions which are exalted by the primary spreadings of colours imbued with the characteristics embodied by earth and fire. The value of these images has often been connected to the influences of the magical and esoteric cultures of ancient civilizations, to that repertory of astounded places which at one and the same time are the source and prey of contemporary eyes.*

*This is a fascinating question which one should bear in mind but to which it is equally necessary not to excessively bind the idea of sculpture, above all when it explicitly brings into play divinities, oracles, Etruscan echoes, the wonders of buried cities, Homeric mythologies and the rediscovery of places which are in their own right suggestive theatres of sculpture.*

*In fact, what sense would the memory of antiquity have without the soul of the present. To what extent could Carlini fuel her interest for the myths of the past were she not capable of living the creative vision as the disquieting rela-*

Maria Cristina Carlini nel suo studio



superamento della prospettiva frontale pensata come separazione tra ciò che è conosciuto e ciò che è inesplorabile.

Tuttavia Carlini, mentre sogna identità sconosciute, ci porta a diretto contatto con strati di materia e trasalimenti di colore che dal rosso mattone vanno schiarendosi in toni più aerei e levigati, in altri casi gli occhi sono immersi nella luce aspra del metallo o sono impreziositi dai riverberi della luce atmosferica.

A un materiale povero come il legno sono affidate le *Porte di Cerveteri* o quelle di *Bomarzo* (2003), scene bifrontali ricavate assemblando pallet di varie dimensioni, smembrati e ricomposti in un gioco di sovrapposizioni esaltato dalle stesure primarie del colore intriso di umori legati alla terra e al fuoco. Il valore di queste immagini è stato spesso collegato alle influenze delle culture magiche ed esoteriche delle civiltà antiche, a quel repertorio di luoghi stupefatti che sono fonte e, al tempo stesso, preda degli sguardi contemporanei.

Questione affascinante di cui è bene tenere conto, ma alla quale è altrettanto necessario non vincolare in modo eccessivo l'idea di scultura, soprattutto quando mette esplicitamente in scena divinità e oracoli, risonanze etrusche e meraviglie di città sepolte, mitologie omeriche e riscoperte di luoghi che sono di per se stessi suggestivi teatri di scultura. Che senso avrebbe infatti la memoria dell'antico senza l'anima del presente, in quale misura Carlini potrebbe soste nere il suo interesse per i miti del passato se non fosse in grado di vivere la visione creativa come relazione inquieta con le suggestioni di questi mirabili reperti culturali?

Il colloquio con i fantasmi della memoria si avverte in diversi cicli di opere, nella creazione di libri labirinti e di scritture ermetiche, di recente ha fatto presa in un gruppo di composizioni bidimensionali incorniciate come una sorta di reliquiario, immagini che non hanno nulla di sacro ma sembrano relitti di un viaggio tra le brezze leggere della materia. Sono icone intrise di umori diversi, pigmenti e grumi di colore, veli di carta, cartoncini ondulati, carte increspate, collage di materie assemblate con naturalezza come appunti di pensieri vaganti dove il sapore della terra emerge per via di sottili allusioni cromatiche. È un aspetto della ricerca di Carlini

*tion with the suggestions of these extraordinary cultural remains?*

*We are aware of the dialogue with ghosts of the memory in various work cycles by the artist, in the creations of books labyrinths and hermetic writings. Recently it had a strong influence in a group of two dimensional compositions, framed like a sort of reliquary, images having nothing to do with the sacred but which seem the relics of a journey between the light breezes of matter.*

*These are icons imbued with diverse characteristics, pigments and coagulations of colour, veilings in paper, light undulated cardboard, crêpe paper and collages of matters assembled with naturalness like notes of wandering thoughts in which the savour of earth emerges by way of subtle chromatic allusions. This is an aspect of Carlini's research that must not be separated from her real experience of sculpture, notwithstanding the difference in the way she faces the search for thicknesses, the superimposition of the planes, the filter of the transparencies and the mixture of material solutions which make up the repertory of a visual alphabet charged with tactile effects.*

*4. Also when the forms 'stage' their own identity in a more reassuring way, as in the work entitled In the Shadow of the Volcano (All'ombra del vulcano) of 2003, their function is to treat the signs as the intermediaries of a matter that wants to go back into its own magmatic movement. The objects are hardened and impregnated with lavic essences, they are the discoveries (or finds) of a lengthy spiritual excavation and 'hover' on the scene of sculpture shrouded in the volcanic scoriae of the matter. They come to light safeguarded by the hand of the artist who models them as detritus filled with new lift, with traces of the passing of time, extreme treasures that have survived the catastrophe of meanings, survived the collapse of established conventions.*

*Works like this invite us to reflect on the immense teeming of ruins in which Man is forced to gauge the risks of his destiny, that physical and moral destruction which engulfs him without remedy. The sense of catastrophe is not an omen but a sentiment which humanity lives day in and day out. Technological progress does not halt the movement, it does not guarantee limiting the effects of its terrible presence. Neither can the tension of the artist elude the sense of this implication. The*

che non va disgiunto dall'esperienza delle sculture vere e proprie, anche se diverso è il modo di affrontare la ricerca degli spessori, la sovrapposizione dei piani, il filtro delle trasparenze, la commistione di soluzioni materiche che compongono il repertorio di un alfabeto visivo carico di effetti tattili.

4. Anche quando le forme mettono in scena la propria identità in modo più rassicurante, come *All'ombra del vulcano* (2003), la loro funzione è quella di trattare i segni come tramiti di una materia che vuole regredire nel proprio movimento magmatico. Gli oggetti sono induriti e intrisi di essenze laviche, sono ritrovamenti di un lungo scavo interiore e stanno in bilico sulla scena della scultura avvolti nelle scorie vulcaniche della materia. Essi vengono alla luce custoditi dalla mano dell'artista che li modella come detriti che si riempiono di nuova vita, impronte del trascorrere del tempo, tesori estremi sopravvissuti alla catastrofe dei significati, al crollo delle convenzioni stabilite.

Opere come questa invitano a riflettere sull'immenso brulicare di rovine in cui l'uomo è costretto a misurare i rischi del suo destino, la distruzione fisica e morale che lo travolge senza rimedio. Il senso della catastrofe non è un presagio ma un sentimento che l'umanità vive giorno per giorno, il progresso tecnologico non ne arresta il movimento, non garantisce di limitare gli effetti della sua terribile presenza. Anche la tensione dell'artista non può sottrarsi al senso di questa implicazione, non evita di affrontare la catastrofe delle forme come metafora della condizione fisica e morale del presente, semmai il progetto creativo è quello di attraversare queste tensioni negative per farne strumenti del continuo rigenerarsi della materia.

Per questo Carlini identifica il pensiero della scultura nella visione della perdita del centro e del ritrovamento di un nuovo fulcro immaginativo, nella conquista dello spazio come deposito di segni sospesi sulla polarità del passato e del futuro, processo infinito per interrogare la materia nella sua ansia interiore.

Tra le opere più convincenti dell'ultimo periodo sta *Crollo dei Lari e Penati* (2005) dove più forte e magmatico è il modo di accumulare i segni della terra amorfa che crolla sulla propria energia generatrice, immagine

*artist does not evade facing the catastrophe of forms as a metaphor of the physical and moral condition of the present. If anything, the creative project is to pass through these negative tensions in such a way as to make them instruments of the continuous regeneration of matter.*

*For this reason Carlini identifies the thought of sculpture in the vision of the loss of the centre and the finding of a new imaginative fulcrum, in the conquest of space as the deposit of signs suspended on the polarity of the past and future infinite process for interrogating matter in its spiritual anguish.*

*From among the most convincing of her recent works we can mention the *Fall of the Lares and Penates (Crollo dei Lari e Penati)* of 2005 in which the way of accumulating the signs of the amorphous earth which collapses onto its own generating energy is more forceful and magmatic, the extreme image of a lost identity which looks for the sense of a new birth.*

*The stupor and enchantment of the matter challenges the face of the protecting female divinities, as far the lost certainty of the relationships between things one had the substitution of the truth of art as the moulded dwelling place in the origin of earth, between shadowed zones and golden flashes of light.*

*Of equal efficacy is the space created to house *Finds (Reperti)* of 2005, a plane on which we find bowls, vases, residues, relics, traces and small chips: an unearthed landscape of ancient civilizations where the artist reinvents the morphologies of an archaeological fantastic by way of the poetic language of shattering dead nature, posed nature and nature obsessed by culture. By means of a patient placing side by side of recognizable objects, broken up matters, visible icons and mysterious concretions of earth Carlini continues that journey to the sources of ancient civilizations which contemporary art has not only faced as a return to origins but above all as profound participation in the flux of forms that everyday slip away towards the future.*

*This is why the appeal to Etruscan landscapes, archaic writings or to divine idols is a tie addressed to the sources of that far off origin, a womb which still offers matter to the games of the imagination.*

*The "telluric motion" of the forms can be aggregated inside containers of iron which the*

estrema di un'identità perduta che cerca il senso di una nuova nascita.

Lo stupore e l'incanto della materia sfida il volto delle divinità protettrici, come se alla perdita certezza dei rapporti tra le cose si fosse sostituita la verità dell'arte come dimora plasmata nel primordio della terra, tra zone adombrate e bagliori dorati di luce.

Altrettanto efficace è lo spazio creato per accogliere i *Reperti* (2005), un piano su cui vanno disponendosi ciotole, vasi, residui, reliquie, impronte, schegge: un paesaggio dissepolto di antiche civiltà dove l'artista reinventa le morfologie di un'archeologia fantastica attraverso il linguaggio poetico della frantumazione: natura morta, natura in posa, natura ossessionata dalla cultura. Attraverso un paziente accostamento di oggetti riconoscibili e di materie disfatte, di icone visibili e di misteriose concrezioni della terra Carlini continua quel viaggio alle fonti delle civiltà antiche che l'arte contemporanea ha affrontato non solo come ritorno alle origini ma soprattutto come profonda partecipazione al flusso delle forme che ogni giorno scivolano verso il futuro.

E per questo che il richiamo ai paesaggi etruschi, alle scritture arcaiche o agli idoli divini è un legame rivolto alle sorgenti di quel lontano primordio, grembo che ancora offre materia ai giochi dell'immaginazione.

Il "movimento tellurico" delle forme può aggregarsi dentro contenitori di ferro che l'artista immagina come isole alla deriva, dai contorni fluidi, disposte a terra per essere viste dall'alto, sovrapposizioni di strati sottili di materia che lasciano intuire sommovimenti interni. La superficie si incrina per lievi scosse, si piega e si accartocchia, subisce perturbamenti di colore e onde leggere di luce, mentre i segni impressi sul gres creano una scrittura indecifrabile che lo sguardo svela volta per volta.

L'impatto spaziale acquista un respiro più ampio e ambientale in un'installazione costituita da quattro contenitori circolari velati di acqua entro cui stanno disposti diversi cerchi o segmenti di cerchio appoggiati su pani di terra di diversa dimensione e composizione. La dislocazione delle forme nello spazio suggerisce l'idea della "genesì" come processo formativo dello spazio, non solo un generarsi della materia in rapporto gesto creativo ma

*artist imagines as drifting islands, with fluid contours, placed on land in order to be seen from above, superimpositions of thin strata of matter that allows one to intuit internal stirrings. The surface slants due to light quakes it folds and curls, it undergoes disruptions of colour and slight waves of light while the signs impressed on the stoneware create an undecipherable writing which the eye discloses on each occasion. The spatial impact takes on a more far reaching and environmental approach in an installation made up of four waterveiled circular containers in which we have the arrangement of various circles or circle segments that rest on earth conformations of different size and composition. The dislocation of the forms in space suggest the idea of "genesis" as the formative process of space. Not only a generation of the matter in the creative gesture relationship but also a trusting to the generative power of the place in which the elements are placed. In works like *Geneses (Genesi)* of 2004-05 Carlini with greater determination carries her research beyond that of the sculpturebody as self sufficient reality, in line with plastic tradition. A different experiment presents itself in which the four structures are made mobile field, a territory of becoming, a situation bound to the extension of the exhibition space where the metal 'tanks' stand out as if drifting along an imaginary horizon. Genesis is a term that alludes to the birth of the form inside and beyond its formal nucleus: cosmic propagation of geometrical measure, the physical and mental circle which is broken and articulated in the passage from the earth to the sky, from the foundations of being to collective freedom. Within these compositions the bricks preserve an archaic appearance and their irregular surface shows the imprint of the metal rings that move suspended with a spiral progress without ever losing the weight of the centre.*

*The image is once again the synthesis of contrasting substances (visions are not born without oppositions after all). The forms transmit tactile sensations although also metallic sounds which spread out over the water. In this sense the archetype of the genesis continuously repropose its creative ferment, it identifies itself in the single gesture but above all in the desire for totality where the expressive possibilities of the materials acquire an increasingly more open dimension with respect to the threshold of the "doors".*

anche un affidarsi alla potenza generativa del luogo in cui gli elementi sono collocati.

In opere come *Genesis* (2004-05) Carlini spinge con maggior determinazione la ricerca al di là del corpo scultura come realtà autosufficiente in linea con la tradizione plastica. Si affaccia un esperimento diverso dove le quattro strutture diventano un campo mobile, un territorio in divenire, una situazione legata all'estensione dello spazio espositivo dove le vasche di metallo si stagliano come alla deriva di un orizzonte immaginario. *Genesis* è un termine che allude alla nascita della forma dentro e oltre il proprio nucleo formale, propagazione cosmica della misura geometrica, cerchio fisico e mentale che si spezza e si articola nel passaggio dalla terra al cielo, dai fondamenti dell'essere alla libertà collettiva. Dentro queste composizioni i mattoni conservano un aspetto arcaico, la loro superficie irregolare mostra l'impronta degli anelli metallo che si muovono sospesi con andamento spiraleo senza mai smarrire il peso del centro.

L'immagine è di nuovo sintesi di sostanze contrarie, del resto senza opposizioni non nascono visioni, le forme trasmettono sensazioni tattili ma anche suoni metallici che si propagano nello specchio dell'acqua. In tal senso l'archetipo della *genesis* ripropone continuamente il suo fermento creativo, si identifica nel singolo gesto ma soprattutto nel desiderio di totalità dove le possibilità espressive dei materiali conquistano una dimensione sempre più aperta rispetto alla soglia delle "porte".

Ora Carlini si muove all'interno della tradizione delle cosiddette installazioni ambientali che in Italia si sono diffuse dagli anni settanta, concepisce il senso del coinvolgimento come verifica di nuovi progetti che ancor più spingono la sua arte al di là dei perimetri consueti del fare scultura. Tutto ciò avviene mantenendo inalterata la profonda passione per le forme misteriose che affiorano dalla terra, impresse nella terra, esse stesse fatte di terra, svelate nella loro intima sostanza, forme dove l'intelligenza della mano riafferma un sapere carico di storia ma anche la libertà di rispondere solo all'impulso vitale della materia, di inventare nuovi racconti, altre risonanze possibili della sua inesauribile presenza.

*Carlini now moves with in the tradition of the so called environmental installations which became diffused in Italy during the 1970s. She understands the sense of involvement as the verification of new projects which spur on her art to an even greater extent beyond the usual perimeters of creating sculpture. And all of this takes place while her profound passion for the mysterious forms that surface from the earth, impressed in earth, themselves made of earth, revealed in their intimate substance, remains unchanged. Forms in which the intelligence of the hand reaffirms a knowledge charged with history, although also the freedom of only being answerable to the vital impulse of the matter, of inventing new stories, other possible reverberations of its inexhaustible presence.*

Maria Cristina Carlini al lavoro su Fortezza

