

maria cristina carlini

La nuova monumentalità di Maria Cristina Carlini

Non accade sovente che per un'opera dei nostri tempi venga fatto di impiegare l'attributo di "robusto" nel senso migliore del termine: ossia, non di brutale e volgare impronta, ma di spessore compositivo e di perentorietà autonoma.

Ebbene: nel caso di molte opere - soprattutto quelle "monumentali" - di Maria Cristina Carlini, il primo aggettivo che ci è venuto alla mente è proprio questo. D'altronde anche la qualifica di "monumentale" che ho usato, e che così spesso è carica di retorica e di vacua grandiosità, raramente viene usata con una connotazione positiva: mentre è pur vero che la scultura di tutti i tempi ha avuto, come sua prima "funzione", quella celebrativa o comunque esemplificativa di alcunché di "aere perennius".

Ecco, dunque, come un primo confronto con alcune delle grandi sculture di Carlini, destinate alle imponenti manifestazioni di Madrid, di Parigi, di Strasburgo...

E presentate in questo volume, comporta appunto l'utilizzazione del termine di cui sopra.

Ma la vera caratteristica di queste opere, ovviamente, va ricercata molto più addietro, risalendo ad un'attività "plastica" che inizia con opere di tutt'altra natura: più "domestiche", più femminee, legate soprattutto al materiale ceramico, allora usato quasi esclusivamente dall'artista, e dove erano già presenti, o iniziavano a manifestarsi, alcuni dei punti chiave nell'arte della scultrice.

"Scultrice", ho detto, ma forse accennando alle prime fasi del suo lavoro, avrei dovuto dire "ceramista"; se non fosse che molto spesso questa "qualifica" denota una presenza artistica minore, più legata all'artigianato, alle creazioni di oggetti d'uso o di composizioni decorative. Tutto l'opposto di quanto, sin dagli inizi, era l'attività di Carlini: sempre interessata ad un uso tutt'altro che "femminile" della terra e della creta; sempre alla ricerca della "matericità" del medium espressivo, della cromaticità spontanea, del suo impiego, appunto "robusto", non sdilinquito, non ornamentale, ma piuttosto architettonico.

L'aver utilizzato questo antichissimo e mobilissimo "medium" come "materiale da costruzione" (soprattutto dopo il lungo periodo di "perfezionamento" e di attività presso il Californian College of Arts and Crafts (1983), ha fatto sì che la scultrice, abbia saputo "elevare" questo antichissimo materiale a livello di opere monumentale; e quello che è abbastanza insolito, non trascurando l'impiego di un altro materiale, del tutto opposto come il ferro, talvolta per opere analoghe (come nel caso delle "Fortezze", appunto realizzate in due versioni diverse nelle opere qui presentate).

Riuscire ad usare mezzi espressivi diversi e magari opposti a seconda delle occasioni e delle opportunità, è un altro dei maggiori pregi nell'attività di Maria Cristina Carlini, che, ad es. ha saputo trattare l'argilla normale secondo le più svariate esigenze, utilizzando molto spesso il grès (data la sua particolare "robustezza" - ecco ancora il noto aggettivo!) - non solo, ma alle volte alternando varie modalità di "cotture", e ottenendone peculiari cromatismi - ad esempio con l'uso del manganese, che fornisce alla "terracotta" una particolare intensità cromatica.

La varietà delle tecniche ceramiche alternate oltretutto con il metallo e talvolta con il legno, spiega anche come le opere attuali in grès non abbiano nulla da invidiare, in fatto di "potenza", a quelle in ferro e in lamiera. Mentre, anzi, è l'incontro dei diversi materiali a costituire uno dei motivi del loro successo. Si veda il caso dell'opera "Abbraccio" dove la sfera frastagliata in grès è "abbracciata", per l'appunto, da una composizione lignea, creando un particolare effetto di amorevolezza. Non a caso, in un suo intervento Claudio Cerritelli, osservava: «il grès dialoga con il ferro e con gli ossidi in modo ossessivo, il rapporto presenta continue variazioni di umori cromatici e spessori plastici, l'azione reciproca di questi nutrimenti esprime il senso vibrante della terra che prevale sugli effetti matrici della altre componenti».

Mentre nelle opere in argilla esiste sempre un quoziente di azzardo dovuto all'impasto, alla cottura, al colore, che costituisce l'aspetto "pericoloso" ma anche esaltante di queste opere; tale aleatorietà, non è mai presente in quelle metalliche; e questo fa sì che il risultato corrisponda di solito più nettamente allo spunto ideativo dell'artista. Lo si può constatare, ad es. nelle monumentali composizioni della "Fortezza" (2006) e di "Identità inesplorate" (2006), entrambe in lamiera di ferro; e ancor meglio, nella "Muraglia a Gaza" (2005). In tutte queste opere gli enormi contrafforti in acciaio, le loro sagome talvolta rettilinee, talvolta incurvate, creano delle volumetrie la cui spazialità è dominante sull'intorno con una perentorietà eccezionale: così nelle "Identità inesplorate" (2006) il grande triangolo che "apre" la struttura e prelude alle lamiere retrostanti; così nella "Fortezza" (2006) (metallica) sorta di avamposto con maggiore coinvolgimento di chi guarda, nella "Muraglia a Gaza" (2005) (forse sin troppo simbolica: data la presenza d'una duplice curvatura labirintica che "abbraccia" e probabilmente "respinge" il visitatore). Le valenze, piuttosto che simboliche descrittive, di queste opere, sono poi esaltate ancora maggiormente nel grande gruppo della "Trinacria". Questo monumento (ed è qui che il termine "monumento" appare indicativo) è costituito da una serie di sei pilastri d'acciaio poggianti sopra una piattaforma metallica e parzialmente ceramica ed è indubbiamente memore dell'atmosfera siciliana e dei suoi templi di Agrigento come di Selinunte. Quello che più sorprende in una struttura apparentemente elementare, è l'effetto prospettico delle "colonne" ottenuto attraverso un abile artificio dimensionale basato sulle loro diverse altezze che crea una valenza prospettiva altrimenti improbabile a ravvicinata distanza. Nonostante l'efficacia "narrativa" di queste opere (come del resto anche di molte altre presenti altrove: "I fantasmi del tempo", l'"Omaggio a Brancusi" ecc.), credo non si debba insistere più che tanto sul loro valore simbolico, perché, a differenza di quanto avviene spesso da parte di molti scultori dei nostri giorni (si pensi al grande Chillida e ai suoi "Pettini" a S. Sebastiano, o anche alle sfere di Arnaldo Pomodoro), nel caso di Carlini le opere sono quasi sempre "denotative" più che "connotative".

In altre parole, la "Trinacria" è effettivamente un "tempio", come la "Fortezza" è un fortilizio. Non ci sono equivoche parvenze che debbano essere interpretate metaforicamente, come spesso avviene in molte realizzazioni che ritengono di "sublimarsi", attraverso l'oscurità dei

propri significati. È, per contro, in alcuni lavori dimensionalmente “minori”, che la simbolizzazione assume un maggiore rilievo. Questo è, ad es. il caso di “Africa” (2006), uno dei lavori ceramici più intensi, dove il grès è stato impiegato con una eccezionale maestria tecnica, attraverso la costruzione di sfere slabbrate, quasi uova di misteriosi animali esotici, e dove la terracotta assume l’aspetto di una materia organica e pulsante, e dove viene risolto uno dei problemi che ai nostri giorni viene di solito lasciato irrisolto: quello, appunto, della presenza d’un fattore “narrativo” che promana dalla stessa struttura dell’opera, anche senza una figuratività esplicita, e senza far ricorso ad un virtuosismo “accademico”. Ma non si dimentichi, a proposito di maestria tecnica, l’altra insolita e quasi paradossale opera, sempre ceramica: gli “Stracci” (2006): questi spessi lembi in apparenza di un tessuto soffice, ripiegato e sospeso come fosse uno straccio “normale”, che consta, invece, del consueto materiale ceramico trattato con estremo e paziente virtuosismo e “cucito” con dei punti metallici. Ma, se in una composizione complessa e “tenera” come “Africa”, la sottigliezza e frangiatura del materiale e il suo cromatismo sono determinanti; in altri casi - come nella Fortezza ceramica e nel muro, e soprattutto nel “progetto per una rotonda” la qualità più grezza e meno differenziata dal materiale fa sì che prevalga l’aspetto architettonico-costruttivo su quello tonale-timbrico del cromatismo.

Ed è così che nel progetto per una rotonda viene giustificata la funzione a un tempo monumentale e “rotatoria” del lavoro, dove la sagoma a mo’ di doppia tenaglia viene a contare più di ogni raffinatezza materica.

Altrettanto si può dire a proposito di alcune opere minori, come il “Crollo del tempio” (2005), in grès e travertino, o “Il Muro” in grès e ferro (2006), basati sull’impiego di frammenti di mattoni, grès, e altri materiali, così da ottenere una sensazione di relitto più che di struttura compiuta e vibrante.

Il mio breve commento alla serie di “Grandi Opere” di Maria Cristina non è certo sufficiente ad illustrarne la portata, ma vorrei almeno, - rifacendomi a quanto ebbi ad accennare sin dall’inizio - sottolineare la vigoria delle stesse, e soprattutto la loro coerenza stilistica: nulla di improvvisato, nessuna caduta di tono, né bizzarria compositiva. La linearità nello sviluppo d’una determinata idea conduttrice, che s’incarna nei materiali più idonei, mi sembra forse la maggiore qualità di queste importanti opere che costituiscono certamente un punto fermo nell’inquieto panorama dell’arte dei nostri giorni.

Gillo Dorfles