

maria cristina carlini

La scultura come estensione

Grandi opere di Maria Cristina Carlini nel centro storico di Parigi

“Fa’ che io [la scultura] non sia un oggetto, ma un’estensione; fa’ che io non resti nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte”. Sono due dei “comandamenti” lasciati nel 1945, alla vigilia della scomparsa, da Arturo Martini, nel suo celebre libretto *La scultura lingua morta*, nell’auspicio di una “rinascita” della scultura¹. L’apertura, la relazionalità contro la chiusura, l’isolamento, la statua. L’estensione, appunto, contro l’oggetto.

Previsioni acute e lungimiranti, nelle quali il maestro, allora tormentato dalle “impossibilità” di quella scultura di cui era stato per decenni protagonista, intravedeva quanto, solo, la scultura avrebbe potuto salvare, seppure entro radicali mutamenti, nella crisi imminente degli statuti tradizionali delle arti. Quel concetto di estensione andrà infatti assumendo, con connotazioni ovviamente diverse da quelle, legate ad un differente contesto culturale, postulate da Martini, un rilievo sempre più determinante, al di là di termini solo ambientali, entro ampie, flessibili coordinate topologiche comportanti la globalità di uno spazio inteso e frequentato come campo. Quello presupposto dagli interventi su scala urbanistica creati da Maria Cristina Carlini per la realtà viva del centro storico parigino, in frizione diretta con un passato carico di memorie storiche, culturali e specificamente culturali e artistiche vissuto nel presente come presente.

Le radici: la terra, l’acqua, il fuoco, la mano

Questi raggiungimenti della maturità di Carlini sottintendono un lungo itinerario di avvicinamento² che va qui riproposto per accostare e comprendere in modo appropriato non solo l’evoluzione immaginativa e formativa dell’artista, ma l’affermarsi, o il consolidarsi, in essa e con essa, della predilezione per certi materiali e tecniche e, persino, a un certo punto, l’adottare materie e, di conseguenza, procedimenti operativi, prima non frequentati e, addirittura, non prevedibili, in queste ultime opere fondamentali.

Non si può innanzi tutto non muovere dalla “folgorazione” – che la scultrice sempre sottolinea nelle sue note biografiche – prodotta dal lavorare l’argilla al tornio all’inizio degli anni settanta, a Palo Alto, in California, dove allora Maria Cristina viveva e dove, per un biennio, studia e fa pratica in quel campo dell’arte ceramica con cui per anni si identificherà e che resterà l’asse fondante anche quando le sue esperienze si complicheranno. La terra, la sua primarietà, il suo rapporto primordiale con l’uomo, esaltato dall’impastarla con l’acqua, dal lavorarla per darle forma e, quindi, dal rassodarla col fuoco, come l’acqua e, appunto, la terra.

Non diversamente, a suo modo, dal tornio a mano, strumento e protesi dell'artigiano, prima che dell'artista, per finalità certo inizialmente pratiche, però congiunte alla ricerca di una struttura, funzionale, ma col tempo sempre più carica di attributi che, nell'utile, in esso non si esauriscono.---

Del resto, già da allora, l'arcaicità della materia e del plasmarla non venivano vissute dalla Carlini come intenzionale regressione nel passato. Nulla di ideologico nella sua scelta né, tanto meno, di "stilistico", nel senso del riferirsi a stili, appunto, di epoche remote. Il suo impegno si svolgeva infatti fuori della liberazione-fuga da una crisi, di valori e, quindi, di civiltà, che invece ha segnato l'arte europea dallo snodo tra Ottocento e Novecento e nelle stesse avanguardie storiche. Con conseguenze certo, spesso, assai fertili, che hanno contribuito alla rifondazione medesima dell'arte contemporanea, nella ricerca, prima che appunto di uno stile, di un'inedita auroralità. E che, su altri versanti – si pensi ai "valori selvaggi" del grande Dubuffet – hanno incarnato la registrazione della "ferita" inferta alla modernità dai due conflitti mondiali in una risposta di coscienza risoltasi in un'arte "informale", chiamata anche, con forte efficacia, altre.

Tale registro di applicazione alla lavorazione delle terre – estraneo anche alla ripresa della tradizione su di un registro "archeologico", di rivisitazione e di riproposizione catalogatoria "asettica" delle forme del passato, pensato solo come passato e, quindi, in definitiva, come qualcosa di inerte – resta esclusivo in Maria Cristina, prima a Bruxelles dove, nel 1975, l'artista si trasferisce e, quindi in Italia, dove torna nel 1978, rompendo finalmente, nel 1983, il silenzio per esporre le sue opere nella Rocca di Angera. Nel 1984, desiderosa sempre di perfezionarsi e di confrontare la sua tecnica con gli altri, la Carlini torna a studiare, di nuovo negli Stati Uniti, questa volta al California College of Arts and Crafts di Oakland, presso San Francisco. Presto rientra a Milano e qui, nel suo studio di via Ciovasso, intitolato a "Le terre", presenta, nel 1985, una serie di pezzi di grande interesse: vasi in gres smaltato o ricoperti di ingobbio, oppure realizzati ricorrendo alle due tecniche, sempre naturalmente ad alta temperatura, come del resto quegli altri contenitori eseguiti invece in argilla refrattaria smaltata; e inoltre, con piatti irregolari e forme a cartoccio, altri, sempre in gres, forgiati al tornio con intarsi di terre diverse, ad alta temperatura. Dove è evidente lo scatto derivato da un quindicennio di esperienze, anche in seguito ai recenti nuovi studi in California che, si legge in un quaderno-catalogo su tali lavori³, "segnano una svolta nelle sue ricerche, indirizzando sempre di più l'artista" "a considerare solo la terra in tutti i suoi colori e le sue sfumature".

La presentazione di tali lavori attrae l'interesse della stampa. Che si sofferma soprattutto sull'"arcaismo", oltre che sulla perfezione tecnica, di vasi e piatti, ma coglie anche la novità delle ceramiche più libere e aperte, nelle quali, col senno di poi, riconosciamo l'avvio del lavoro più maturo dell'artista, foriero di grandi sviluppi, fino addirittura alle opere ora esposte a Parigi.

Così Luisa Espanet scrive di "[...] Una forma nervosa, simile a quella di un foglio accartocciato"; di "un'altra più sfuggente come un fazzoletto ondeggiante al vento", oltre che di "un vaso interamente variegato di un incredibile color malva"⁴. Mentre R. Riet cita l'artista, che "dice: cosa c'è di più fragile e indistruttibile al tempo stesso, di più affascinante di un elemento come la terra?" e invita quindi a "non considerare più il vaso di ceramica solo come un contenitore, ma soprattutto come manifestazione artistica per dare forma e vita alla terra"⁵.

Auspicio avanzato anche in relazione agli "enormi piatti dalle falde slabbrate"⁶ esposti nell'atelier di via Ciovasso, che, come le forme a cartoccio (gli uni e le altre eseguiti

attraverso l'incontro caratterizzante di materie differenti: in porcellana con o senza inserti in gres, oppure con colature di ingobbio o con finiture in maiolica o in gres di due colori), inaugurano un atteggiamento operativo nuovo, che porterà Maria Cristina non solo a un più ampio spettro di scelte e, quindi, di obiettivi, nelle modalità formative e nei loro nessi con l'invenzione, ma anche a uscire dalla ceramica come "genere" e dai rischi di ghetizzazione e impoverimento che una siffatta classificazione può comportare. Se ci sono gli artisti della ceramica, quelli che si dedicano, o si sono dedicati, a essa con scelta specialistica e con intenzionalità prevalentemente di produzione nel settore dell'oggettistica: vasi, tazze e piatti, soprattutto, e ancora piastrelle decorate, lampade o altro, ma anche figurette ornamentali, con finalità strumentali, di funzionalità utilitaria, ma pure estetico-decorativa, talora esclusiva. Ci sono però poi gli artisti – scultori, ma anche pittori – che alla ceramica ricorrono per le qualità delle materie e dei mezzi di lavorazione che queste postulano quando le ritengono particolarmente congeniali alle loro motivazioni, ai loro traguardi espressivi. Che cioè scelgono di lavorare e cuocere l'argilla allorché la trovano adatta a ottenere quello che vogliono sul piano della libera creazione. Come nel 1997 intitolavo una mostra a Roma, nella galleria Netta Vespignani⁷, si dovrà allora parlare di "ceramica degli artisti". Non diversamente da quanto è necessario fare per il lavoro di coloro che prevalentemente e, talora, addirittura esclusivamente, si dedicano alla ceramica, però per fare scultura, non solo oggetti d'uso. Lo spartiacque è, in sostanza, tra chi è uno scultore che si serve della ceramica, o anche della ceramica, per fini tout-court artistici, senza preclusione alcuna, e chi, invece, la utilizza come qualcosa di statutariamente autoconcluso, anche negli obiettivi, con una restrizione pregiudiziale, che può avere ricadute sulla partecipazione reale al divenire delle arti. Maria Cristina Carlini passa a metà degli anni Ottanta, appunto con quei lavori meno ortodossi, da questa seconda categoria alla prima, acquisendo maggiore libertà, in tutti i sensi: dal realizzare sculture in ceramica senza soggiacere a convenzioni e limiti, alla possibilità stessa, di fatto poi esercitata, di adottare materie e tecniche altre da quelle proprie della ceramica, sulla base di null'altro che le intenzioni che motivano il fare arte, in ceramica o no. Ciò senza rinunciare ai valori arcaici connessi anche solo al gesto della mano che plasma e scavalcando i confini circoscritti dell'artigianato, sia pure di alta specializzazione, non abdicando alla concretezza fabbrile, non certo fine a se stessa, né obiettivo esclusivo, ma momento di un'interazione più ampia. Con una presa di posizione, come è evidente, nei confronti dell'arte ceramica, contro il suo attestamento esclusivo sulla perizia tecnica e insieme contro la sua subordinazione a mero strumento, privo di una propria, in qualche modo specifica, "qualità". Equivoci che hanno portato rispettivamente a confondere il mezzo con il fine e a trascurare (quando non addirittura a ignorare) le peculiarità della lavorazione, così varia e ricca di possibilità, dell'argilla, con la conseguenza dell'attribuzione del titolo di ceramisti a semplici, ancorché espertissimi, artigiani e, nel contempo, ad artisti che di ceramica sanno ben poco o nulla e si limitano a trasferire i propri disegni o dipinti su di un supporto diverso dall'abituale o a manipolare casualmente la terra, prescindendo, in entrambi i casi, dalla considerazione della particolarità della materia e dei procedimenti che essa comporta.

Sculture in ceramica (ma non solo)

La terra, anzi le terre, si vuole ribadirlo, restano centrali nel fare arte di Maria Cristina Carlini, negli stessi ultimi lavori ora presentati a Parigi. Da esse l'artista trae la sostanza dell'immagine, pensata certo, e ideata, ma in rapporto stretto – verrebbe da dire di dipendenza – con le loro qualità, tenendo conto delle interne potenzialità di quelle materie, espresse nella cottura, nella definizione dei volumi e dei colori medesimi. I primi, i volumi

nulla hanno a che vedere con quelli usuali alla scultura trattata per “via di porre” o “di levare” o anche, come da tempo è in uso, per via, diciamo così, “di saldare”, come in un maestro quale Anthony Caro. Il progetto sotteso all’opera dovrà inevitabilmente non solo considerare i mutamenti operati dal fuoco, ma l’irriducibilità dei risultati a definizioni a priori – volumetriche, proprio, e strutturali – troppo esatte, che pure valutino le mutazioni endogene prodotte dal calore. Ciò che uscirà dal forno non sarà mai la traduzione materica di un calcolo a priori. Manterrà l’approssimazione derivata da un evento in atto, non solo ipotizzato o rappresentato. Con i segni dei sommovimenti e delle trasformazioni avvenute. Come nella crosta terrestre e nel suo esterno apparire. Come, quindi, in una realtà vitale, non in una sua ricostruzione.

Quanto ai colori, si tratta anche qui di qualcosa che nasce nel farsi della scultura in ceramica durante il lungo iter della sua elaborazione sotto l’effetto delle temperature e del loro progressivo elevarsi e poi raffreddarsi, e nella varietà di composizione dei diversi materiali utilizzati per l’impasto e i rivestimenti. Se tutto ciò viene sperimentato lungo l’intero itinerario di Maria Cristina Carlini, da un certo momento si impone come medium per opere scultoree autonome, assolute, nel senso etimologico della parola, cioè sciolte, libere da vincoli. È da allora che la ceramista si trasforma in scultore che usa la ceramica. Come già si può constatare in opere del 19868, contemporanee quindi ai primi Piatti irregolari e alle Forme a cartoccio, queste eseguite fin dall’anno precedente⁹. L’artista non si serve qui più del tornio, ma di impasto a fogli con una base in gres o in porcellana o ancora di gres con inserti di terre diverse, come in molte sculture degli anni successivi. I risultati si impongono per un equilibrio dinamico tra forze centripete e centrifughe, attive sui piani e in profondità. E presto Maria Cristina esce nello spazio ambientale, costruisce muri e architetture che articolano e caricano di senso, in immagini anche di notevoli dimensioni, ma sempre di estremo, e non di rado sfuggente, fascino, quanto è del resto insito nei lavori più piccoli. Come nei plumbei Sogni notturni¹⁰, dove si ritrova, non diversamente che negli interventi in maggior scala, con una qual analogia con i caratteri genetici presenti in ogni cellula del nostro organismo, quella “forza nascosta che la terra custodisce misteriosa” di cui ha scritto Stefano Zecchi¹¹. Forza che “si rivela in mille forme che della terra portano l’immagine e il senso. Ciò che è lontano e diviso, disperso e senza nome, ritrova centro e unità in questa energia che dà origine alla vita [...]”. E “forse”, continua il filosofo, “il sentimento di questa ricerca, che lascia fluire l’intenzione dell’artista e la volontà della materia, senza fermarla in un luogo prestabilito, è ciò che affascina chi cammina nell’Atelier di Maria Cristina, mentre va incontro alle sue terre”.

Certo quel “sentimento” è avvertibile di fronte a tutte le opere di Maria Cristina, che tuttavia, da anni ormai, e ora con più intrigante, e a volte allarmante coinvolgimento, prendono lo spettatore trasmettendogli messaggi tutt’altro che appaganti. Anzi tali da sollecitare processi interrogativi di analisi. Il “piacere del materiale”, vivo nella Carlini, “non si esaurisce in se stesso. Diventa uno strumento per circoscrivere luoghi enigmatici che cercano di abbracciare lo spazio e ne sono respinti, come al proposito ha osservato Elena Pontiggia¹², che a Carlini ha dedicato interventi critici illuminanti.

Nella città

A cavallo del 2000 – in Caduta del teatro del 1999, ad esempio, o in Note e in Fantasmi del lago del 2002-2003¹³, Maria Cristina Carlini utilizza delle lamiere. L’esperimento è stimolante, sul piano della ricerca e su quello dei risultati, nel saggiare le possibilità di materiali differenti e nel medesimo sforzare l’egemonia della ceramica. Che resta peraltro

di importanza primaria, nelle stesse sculture realizzate in metallo e fin dalla fase della creazione dei progetti, quasi sempre in gres, anche nelle opere eseguite per Parigi, poi ingigantite nella scala definitiva attraverso il ricorso all'acciaio corten. Materiale che non solo permette di ingrandire l'opera in misura difficilmente ottenibile in gres per la necessità di servirsi per la cottura di grandi forni, ma consente anche una sorta di modellazione plastica capace di trasferire nelle grandi dimensioni gli effetti fissati dalla mano nei bozzetti in gres. Ostacolo aggirato nel 2007 da Carlini, ormai tesa a "far grande", attraverso il montaggio di una serie di elementi di dimensioni ridotte cotti separatamente. Così nel Muro, di 200x1.300 cm, con l'effetto tautologico, non rappresentativo, di un vero muro costruito con blocchi di grès. Il visitatore lo può ammirare nella Salle René Capitant del palazzo della Mairie du V Arrondissement, che ha voluto e promosso questo evento, con altre due opere coeve, sempre in gres, per le loro caratteristiche, anche dimensionali, non idonee ad essere dislocate all'aperto: la magica installazione Stracci e un grappolo di sfere/uova irregolarmente fessurate che riecheggiano emozioni vissute dall'artista in un viaggio in Africa, continente che dà il titolo al lavoro, e nel contempo ci riportano al tema dell'originario, del germinale, planetario, cosmico e antropologico, che con accenti diversi ritorna lungo l'itinerario di questa esposizione.

Così già nelle due sculture che ci avvicinano ai contigui poli principali della rassegna, la piazzetta antistante la facciata della chiesa della Sorbona e Places du Panthéon: Inizio, in Boulevard St. Michel, nei pressi dell'incontro col Boulevard Saint-Germain, sul fianco dell'Hotel de Cluny, edificio gotico-fiammeggiante che ospita un museo dedicato all'arte e alla vita della Francia medioevale; e Madre, in Rue Sufflot, che immette in Place du Panthéon. La prima, del 2008-2009, di 200x200 h 170 cm, e come l'altra in acciaio corten da un bozzetto in gres, consiste in una semisfera dai bordi matericamente slabbrati, suggerendo appunto, col "guscio", un crescere germinale (ma la simbologia potrebbe essere più generale, nel riferimento cosmogonico al dividersi dell'uovo primordiale in due metà), che dialoga, equilibrandosi, con tre barre parallelepipedo minimaliste che sporgono da un lato con ordinata ritmica iterativa; la seconda, del 2007-2009, di 200x200 h 170 cm, ha una forma simile, ma ovale e intera, aperta da lunghe e larghe fratture e suggerisce una fase avanzata del nascere della vita, in rapporto sempre, ma sempre su di un piano generale, con le diversificate interpretazioni simboliche dell'uovo proprie a molte civiltà arcaiche.

Meno criptica, sempre in riferimento alla natura, Mistero, del 2008-2009, di 170x200 h 350 cm, nei pressi del Pantheon, che presenta dei veri tronchi di betulle, evidenziati e protetti nel retro da lastre di acciaio corten fissate ad angolo; e di tema diverso Letteratura, del 2007-2009: dei libri aperti, di 500x250 h 350 cm, in acciaio corten, questa volta da un bozzetto non più in gres, ma in ferro, collocati davanti alla facciata del Palazzo della Mairie du V Arrondissement; e infine Legami, del 2008-2009, di 180x190x470, di fronte alla Cappella della Sorbonne una forte, solida costruzione, da un bozzetto in gres, di due alti parallelepipedo in acciaio corten raccordati da una grata sulla quale si inerpica, fino ad occludere lo spazio, del materiale in piombo, che contrasta per il colore, la mobilità e il voluto disordine della sua modellazione con i due parallelepipedo, peraltro pur essi segnati da intervalli, tagli e usure come provocate dal tempo: Legami, appunto, non astratte, non definitorie, e invece dialettiche, provvisorie, aperte ad una fruizione topologica, che, a dispetto delle misure, contraddice la nozione storica di monumentalità. Non diversamente da Giardino di pietra, del 2008-2009, grande struttura in ferro di 600x1600 cm ricoperta di resina, di interpretazione intenzionalmente non facile (il riferimento ai giardini zen, potrebbe essere reale, ma certo non esaurisce la variegata, misteriosa gamma di significati che l'opera emana), la più grandiosa delle opere presentate, di notevole impatto

nel biancore dei suoi volumi che si elevano perentori e leggeri di fronte al tempio del Pantheon, alludendo a picchi montani o a qualcos'altro di geologicamente naturale. Una scultura audace, che certo farà discutere e che pienamente si innesta nella problematica della scultura come dimensione a cui si accennava iniziando queste righe, e proprio nei termini succitati. Ossia al di là di coordinate di una mera ambientazione in uno spazio dato che certo attenua, ma non dissolve il limite, paventato anche da Martini, della chiusura "nelle tre dimensioni, dove si nasconde la morte", alle quali il grande maestro contrapponeva, anche se sempre entro una logica datata l'apertura ad una "quarta dimensione", che aveva radici remote nella "compenetrazione dei piani" di Boccioni, nella sua novità ancora puntata sulla scultura in quanto tale, nella sua apertura allo spazio esterno, come appunto la ricerca sulla "quarta dimensione" di Martini nel perseguire la rottura della separatezza della scultura (la statua, la base) entro i termini specifici della stessa¹⁴.

"Tutte le arti si posano e si distribuiscono nel proprio orizzonte", notava Martini¹⁵, per "la scultura invece il suo orizzonte è ancora il suo piedistallo dove s'inchioda e muore la solita riproduzione del modello nelle stesse tre dimensioni. La scultura è un solido come la terra e si sa che questa trova il suo moto, cioè la sua vita, nell'atmosfera [che] le gira attorno e questo si chiama quarta dimensione". Per contro, Carlini scrive oggi (è l'insegna, e il senso primo, di questa esposizione): "La scultura è parte del luogo in cui si trova, è fatta dell'opera e dello spazio che la contiene così da non essere un corpo estraneo ma una parte della vita che la circonda". Con uno scatto, nei confronti del pensiero di Martini, ben evidente in quel "la vita che la circonda" al posto de "la vita della scultura". E con la scelta di un'estensione non solo fisica e come tale pre-data, misurabile, e, in ultima analisi, oggettuale, che inserisce questi suoi ultimi lavori nel vivo della riflessione odierna sulla scultura, a cinquant'anni, ormai, dal diffondersi e imporsi della crisi degli statuti linguistici tradizionali, realtà storiche, non valori assoluti e perenni, già incrinati tra Ottocento e Novecento da un Medardo Rosso e un Rodin, e quindi, tra gli anni quaranta e cinquanta del secolo scorso minati alle radici dalle posizioni altre dell'informale.

Dalle quali, anche, in Europa occidentale e in estremo Oriente, trasse origine la ridiscussione radicale della convenzionale, appunto in quanto storica, autonomia e "specificità" della pittura e della scultura, in connessione con quanto avveniva oltre Atlantico – nell'arte da allora sempre più influente sul "vecchio" continente – nel New Dada e poi nella Pop e Op Art.

Siffatta vicenda ebbe svolgimenti diramati anche in Italia, patria di Carlini, con precorriti di notevole rilievo, pure in scultura. Basti pensare a un Alberto Burri, a un Umberto Boccioni, e particolarissimamente a Lucio Fontana (il suo primo Concetto spaziale plastico è del 1947), molto attivo tra l'altro nella pratica ceramica, come un altro maestro, Leoncillo (Leonardi).

Il percorso che, attraverso l'happening, la performance, l'installazione, la Land Art, accompagnate da elaborazioni teoriche, degli artisti e dei critici, quali la statunitense Rosalind Krauss, conduce gradualmente alle posizioni d'oggi, segnate dall'indefinibilità e inafferrabilità della scultura come qualcosa di riconoscibilmente specifico, che rende difficile l'analisi e ardua una riflessione critica non datata. Carenza ora non solo sottolineata, ma proposta a un nuovo esame nell'ambito di un Convegno internazionale a Venezia sul Fare Storia da Paolo Fabbri.¹⁶ Per il quale, la varietà di "fenomeni artistici apparentemente così diversi tra loro [che abitualmente vengono chiamati scultura], gli scarti e i contrasti, ma anche le connivenze e gli slittamenti, ci pongono il problema

generale della scultura. Una sua possibile identificazione è rimandata infatti all'esplorazione della rete delle relazioni tra le opere, all'analisi dei loro elementi significativi, dei loro rapporti non solo con lo spazio, ma con la fisicità stessa degli spettatori, con la loro collocazione, con la natura degli oggetti, con la loro forma, con la stessa qualità e massa materica che li sostanzia. Suono e luce possono definirsi oggi materia della scultura quando non sono essi stessi scultura. Il rapporto che oggi esiste tra l'estensione spaziale, davvero "monumentale" di queste manifestazioni, e la loro permanenza temporale talora legata solo alla durata effimera dell'esposizione mette in discussione la relazione tra spazio e tempo che tradizionalmente stabilizzava l'opera di scultura". Come del resto avviene nell'attuale presenza a Parigi delle opere, appunto monumentali, di Maria Cristina Carlini, su di una direttrice, tuttavia, che non nega i caratteri formativi e manuali e gli attributi di ingombro volumetrico dello spazio della scultura del passato.

Luciano Caramel