

# Emblemi di un'origine

Paolo Campiglio

Scegliere di lavorare il grés rappresenta una presa di posizione netta nello spettro delle possibilità della ceramica. L'intenzionale rinuncia alle levigate superfici dello smalto, alle iridescenti e sontuose partiture cromatiche che questo può offrire è di per sé il segno di una ricerca volta all'essenziale. E' l'opzione dello scultore, di chi ama la materia e il volume, distinta dalle scelte di chi predilige la pittura e le superfici. L'artista opta per le terre refrattarie come materia dell'origine geologica, assimilabile alla lava vulcanica o alla roccia, che si carica inevitabilmente di significati metaforici con riferimento al primordio: memoria di ere trascorse e scomparse, forse irraggiungibili, eco di lontananze ataviche, che conducono al principio del mondo. E al principio della forma. Espressione allo stato puro. Fare ricerca nel grés significa quindi ricominciare da capo, deviare rispetto al percorso stabilito della pur nobile creazione di una forma ceramica.

Maria Cristina Carlini, che ha avuto la fortuna di succedere anagraficamente ai maggiori scultori del grés (da Fontana a Valentini a Spagnulo, tanto per definire una linea italiana), sa cosa significa ricominciare, e cosa comporti la messa in discussione degli assunti del fare: ogni suo approccio alla forma è, in un certo senso, una rinuncia, una rischiosa riappropriazione dei materiali stessi, tradendo la funzione ad essi attribuita, e trasgredendo le strane regole dell'apparenza associate per convenzione agli oggetti o alle superfici che conosciamo.

Ben ha chiarito Flaminio Gualdoni come la predilezione innata per "l'impurità vibrante della terra" per " smaltature di immediatezza brusca e barbarica" sia direttamente connessa alla processualità di "forme che paiono involversi e veder declinare la propria perfezione provvisoria in una sorta di contraddizione brusca, capace di fervide inestetività"<sup>1</sup>.

Fin dalle opere in grés dei primi anni ottanta Carlini raggiunge una forma verticale per addizione di elementi modulari pervenendo a soluzioni ambigue che ricordano archetipi architettonici o icone antropomorfe, come ad esempio in *Senza titolo*, 1982 e *Senza titolo*, 1985, quasi complementari, a distanza di anni, alludendo la prima a una sorta di antica serratura ribaltata o a un'astratta figura umana, e la seconda, pare, al profilo di una chiave o a un tentativo di codice ripetuto: la porta o la soglia, del resto, come il concetto del muro o del pavimento si affacciano al suo immaginario creativo fin da queste date e sempre di più prendono il sopravvento tra fine anni Ottanta e lungo tutti i Novanta, secondo un'idea sovversiva ed eretica nei confronti della casa come elemento stereotipato. Le mura della Carlini non sono un porto sicuro, ma un'indicazione o il tentativo di appropriazione di un luogo, come è stato sufficientemente chiarito da Elena Pontiggia e dalla letteratura critica successiva: l'artista è più incline al naturale riparo di terra o di foglie che alla ideazione di strutture complesse, secondo un approccio antropologico che la conduce per istinto al primo abitare, all'idea del luogo come origine. La sua avventura tra i concetti e le forme del luogo si avvera negli anni novanta estraniandosi da influenze e mode, lontana dalle secche dell'antropologia intenzionalmente perduta di un Cucchi scultore e invece, con le debite distanze, vicina alle indicazioni polisemiche dell'ultimo Valentini, non solo riguardo al grés, mentre resta sullo sfondo la suggestione offerta dalle sculture di Nunzio, soprattutto nei legni combustibili.

Carlini ha progredito osservando l'arte del suo tempo e adottando via via un lessico personale che emerge nelle installazioni complesse degli anni duemila come *Stracci*, 2006 per cui Martina Corgnati ha evocato il precedente di Eva Hesse e *l'antiform* americano come suggestione di partenza; si tratta di un'opera connessa, oltre ogni influenza, alla predilezione

---

<sup>1</sup> F. Gualdoni, *Maria Cristina Carlini. La scultura come necessità*, in *Maria Cristina Carlini*, Fondazione Mudima, Milano 2012, p. 24-25

innata dell'artista per la materia come terra, ora visibile ad altezza dell'occhio e soprattutto tangibile: gli "stracci" paiono quasi humus solidificato in pelli sottili, cucite insieme come brandelli di un luogo ormai perduto lasciati a decantare; lo spazio determinato dalla struttura tubolare in ferro evoca l'intimità della cella sacra, connotandosi pertanto in un' accezione che attiene più alla memoria, alla cadenza di un rito antico, a una gestualità di mosse ripetute, che all' intellettuale distanza dell'arte processuale. Anche per *Muro*, 2007 il riferimento potrebbe essere il mitico Vello d'oro venerato dagli abitanti della Colchide, quando la Carlini ripete il principio dell'ostensione, in grandi dimensioni, di un grés che diviene simulacro di un elemento naturale, forse un' immensa corteccia murale, e insieme pura estensione spaziale. Ed è la medesima metafora dello spazio o dei luoghi, esibiti come in scene teatrali, a emergere, anni dopo, in *Meride*, 2016 un'installazione in grés smaltato ispirata ai noti fossili del Monte San Giorgio nel Canton Ticino, concentrati nel paese di Meride, impronte scultoree di incredibili esseri viventi appartenuti a differenti ere geologiche: il passato così stratificato, diviene un tempo solo astrattamente concepibile che può essere rievocato attraverso alcuni simboli come le Bausteine, gli antichi mattoni da costruzione con cui l'uomo ha sempre edificato, le nere piastre che riportano astratti motivi di fossili, come a ricreare, in modo fantasioso, un museo di frammenti naturali e textures nella geografia di una superficie che imita lo scorrere del tempo. Ma il tempo della Carlini è il nostro, di cui l'artista attesta, servendosi di un'evocazione antica, l'instabilità e la precarietà, i tragici segni dell'antropocene. Nel nudo grés di terre bruciate, talvolta con ingobbio, la Carlini insabbia forme astratte smaltate, che risaltano come gocce di luce in una coperta opaca e cieca, per natura: sono i tratti della speranza, le indicazioni di percorso per il futuro, le tracce di vita. Ricompaiono come dorature splendide ed eccessive sulle nere forme improntali, innestate in schematici raster, che ricordano le note sequenze di Scanavino o le impronte di Remo Bianco, in *Impronte*, 2018, una sorta di tavola archeologica del presente, i resti di incendio, in cui sono congelate alcune immagini di forme repertoriali di oggetti desueti.

Il tema verticale ispira inoltre una serie di lavori in cui il foglio di terra, sempre più leggero e apparentemente inconsistente, diviene, quasi per caso, una forma dinamica ondulata, "a libro" con due ali regolari, come in *Danza* 2011, oppure ripete l'antico motivo cilindrico dei docciai e delle condutture d'acqua in terracotta delle terme romane, ora aperte e slabbrate come vegetali che ricadono su se stessi divenendo, appunto, i *Tronchi*, 2014, bruciati da incendi e provati dalla insensatezza dell'uomo, ultime tracce dei disboscamenti globali. Opere come *Le monache*, 2014, che sembrano una conseguenza, apparentemente casuale, dei motivi cilindrici, inscenano un dialogo muto, metafora delle odierne dinamiche del linguaggio, fatto di superficiali esibizioni e proclami della parola, contrapposti a un' intimità nascosta, inaccessibile.

La stratificazione o la sedimentazione delle parole, dei gesti, delle tracce antiche e contemporanee, l'ibridazione culturale odierna, è visibile metaforicamente in opere come *Khmer*, 2016, in argilla e grés, e quindi nelle più monumentali *Origine, geologie*, 2018, finti carotaggi tellurici e immaginari di esistenze, segni, gesti, comportamenti stratificati nel tempo, che divengono in un certo senso torri del sapere contemporaneo, emblemi di una cultura europea in perenne trasformazione che non può non includere il passato, anche remoto, in un presente incerto e scivoloso; le *geologie* sono architetture nate quasi naturalmente per sovrapposizione che paiono sorvegliare e custodire, come colonne antiche, il segreto della terra e dell'umanità intera.

Il foglio di grés, ridotto a sindone, dà origine, quasi per inerzia, alla serie delle "sfere", una delle più fortunate, perdurante in numerose varianti ancora oggi. Carlini ne dà una prima formulazione in *Africa*, 2006, con forti graffe in ferro che saldano i frammenti delle "nature", in omaggio a Fontana (semi, germi, crateri, uova): l'insieme è drammatico, e vi è chi vi ha letto addirittura il riferimento a teschi di antichi re scavati nel deserto. Nella loro evoluzione in

*Crateri*, 2018 arricchiti dagli smalti policromi, i semi del mondo hanno la loro più intensa formulazione; i *Crateri* sono ora in moltitudine, proliferano nel suggestivo allestimento che li vede sparsi su un pavimento di terra, rilasciano energia, l'assorbono e la trattengono, respirano e vivono come elementi naturali. Questi ovuli ci ricordano della nostra origine in armonia con il tutto. Non hanno più nulla di tragico, anzi, emanano una fragranza leggera e felice che può accompagnarci e sostenerci nei momenti difficili o in circostanze critiche. Sono quindi, ora, *Crateri* taumaturgici.

Una considerazione a parte meritano i meticolosi *Libri bruciati*, 2108, che la Carlini ottiene con l'assottigliamento del grés in fogli, poi stratificati a palinsesto - una contraddizione di termini, in verità, poiché stendere fino all'estremo una materia per natura restia alle raffinatezze è come forzare l'energia pura in una strettoia - che riportano bruscamente orizzonti barbari di alte cotture, racconti di esplosioni a temperature forzate, leggende del fuoco condensate in poche pagine. Tutte suggestioni, ovviamente, perché tali opere, con la loro forma elementare, sono a ricordare, in verità, tutte le tragedie della nostra era, dalle innumerevoli zone di guerra alle biblioteche incendiate di ogni Paese. I volumi di terra, come legature medievali in pelle di pecora, evidenziano inoltre l'organicità fisica dei testimoni della cultura antica e la loro necessità come esperienza tattile. Le bruciature soffocate denunciano amaramente la fine della cultura del libro a cui la nostra epoca sta prestando dolcemente il fianco, assecondando l'astrazione digitale come ennesima trasformazione della parola scritta. I *Libri bruciati* affermano perciò, con la voce urlante e infuocata del forno, che quando sarà eliminata del tutto l'esperienza anche fisica del libro, che reca con sé l'amore per la carta e l'importante rito del voltare pagina, probabilmente torneremo a un medioevo digitale, in un inquietante isolamento.