NICOLA CARRINO

di Francesco Moschini

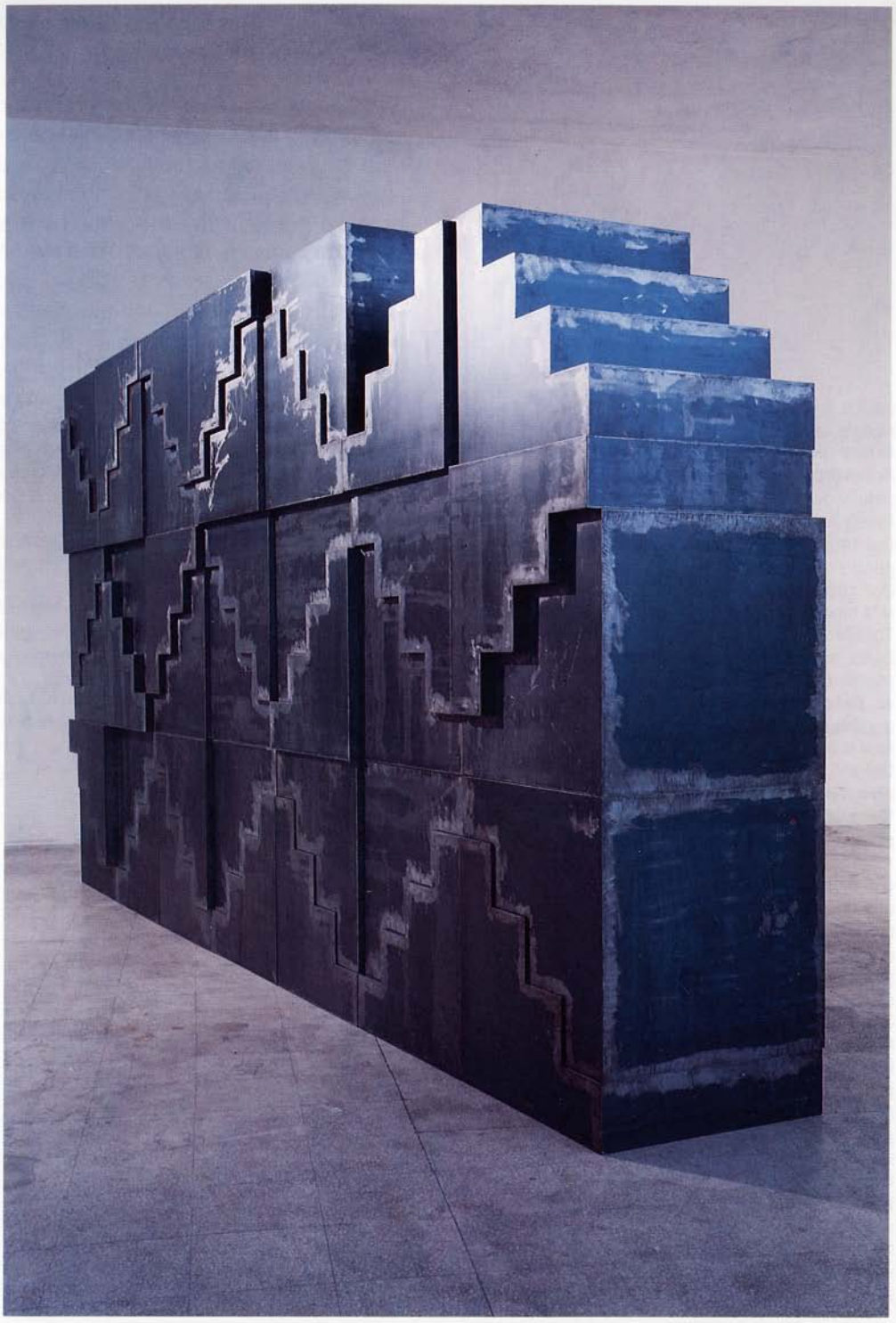
Il lavoro di Nicola Carrino esplicita la sua scelta di collocarsi in una condizione di mediazione tra operazione artistica ed architettonica, per una volontà di sperimentazione di possibili colleganze tra discipline diverse con dei loro particolari statuti che proprio nei possibili interventi vengono fatti scontrare e reagire. E proprio in questo "scontro" di situazioni diverse, i singoli elementi, sembrano rinunciare alla presunzione della loro autonomia per interrogarsi sulla artificialità del loro costituirsi come linguaggio. Questa duplicità è proprio la costante del progetto di Nicola Carrino sempre oscillante tra aspirazione ad un "annullamento" del progetto nel contesto, in una sorta di "naturalismo" sollecitato da un'idea di spazialità intesa come "sistema" di luoghi che tra loro s'accordano e s'intersecano, e perentorietà degli elementi privi di qualsiasi aggettivazione, esibiti come scheletrici frammenti che alludono ad omogenee qualità tuttavia "indicibili". Ecco perché l'elemento continuo ottenuto con la sovrapposizione dei moduli, nel suo porsi come indicazione e memoria di una traccia storica della città, al tempo stesso esibisce la sua condizione di barriera e di limite che, mentre evidenzia la fredda razionalità che produce quell'artificio, proprio sull'artificio sembra fondare la propria geometrica elementarietà a sottolineare le cesure tra sistemi diversi. È proprio il disporsi degli elementi scultorei di Nicola Carrino in una sorta di limbo tra arte ed architettura ad evidenziare il loro instabile equilibrio tra voglia di radicamento del progetto ed aspirazione alla deterritorializzazione degli elementi stessi. Ecco perché Nicola Carrino può far scontrare la ricerca di un ordine attraverso la geometria con gli spiazzamenti duchampiani di alcuni degli stessi elementi. Non vi sarà certo alcuna allusione all'ordine infranto, ma certo una indicazione dell'impossibilità di un'aspirazione alla totalità proprio attraverso il ricorso ad un progetto, che si dà come modello, in cui si definiscono attraverso la geometria le regole stesse del gioco. Il risultato è quello di una spazialità comunque illusoria in cui si confrontano lo spazio del contesto con l'ordine scientifico di un altro spazio illusorio creato con il suo ordine perfetto. Nicola Carrino può così contrapporre al progetto esibito nella sua artificialità come puro progetto mentale la conflittualità dell'incastro con i suoi moduli di esibita estraneità e dichiarata alterità. Può far confrontare l'ossessione della puntigliosità progettuale, con una artigianalità da manualistica post-bellica con veri e propri disegni ed elaborati progettuali di memoria ridolfiana con le loro puntigliose indicazioni dimensionali, soluzioni tecniche e materiali. Certo non si adopera a cercare rappacificanti tranquillità tra sistemi diversi: alla classicità dell'impostazione può contrapporre l'anticlassicità del crollo, al-

la ferrea logica della geometria l'arbitrio del numero e del ritmo delle interruzioni, la condizione di rappaesamento al diventare di quel luogo un luogo altro della città, un vero e proprio *hortus conclusus*, così come siamo abituati a conoscerlo, sino ad accentuarne la dislocazione al limite, come passaggio, come ponte. Tutto ciò è da Nicola Carrino solo indicato, non c'è alcun piacere nel racconto ma esibisce soltanto la memoria di quel processo costruttivo di configurazione d'immagine che allude nell'instabile equilibrio di quel montaggio di pezzi diversi alle infinite possibili trasformazioni. Sarà lo spazio stesso, così come il tempo, a farsi carico delle sue stesse trasformazioni, della sua stessa ulteriore messa in crisi sino a sondarne il limite, quasi preannunciando tutto ciò in quegli scompaginamenti che compaiono già nel progetto ad indicare in nuce, attraverso semplici tracce presenti più come relitti che non come elementi fondanti, più nella loro consunzione che nella loro bellezza da sepolcri imbiancati. Ma tutto ciò è già implicito nel percorso della scultura moderna che dai disfacimenti e dalle consunzioni di Medardo Rosso e di Rodin giunge sino alle riproposizioni di nuove classicità, in un continuo dualismo tra razionalità e corporeità, tra forma e materia. Quell'orror et amor vacui dell'intero progetto nella sua definizione allude ad una costruzione quasi musiva, nel suo giustapporre tessera su tessera, pur alludendo ad una perseguita modernità, come sembrano suggerire le memorie scarpiane, senza cadute nelle accattivanti magie di quei segni, e le poche concessioni alla modernità degli sfalsamenti di quota di memoria loosiana. Infine Nicola Carrino più che preoccuparsi della presa di possesso di uno spazio dato sembra denunciarne, attraverso l'artificialità del linguaggio il suo essere luogo di "assenze" quasi ad identificarlo come il "non luogo" del manifestarsi della verità dell'opera. Anch'egli heideggerianamente sembra voler negare l'opera come pura scultura in assoluto se non l'opera con la sua artisticità in quanto tale, che è poi il problema del moderno ed in particolare del contemporaneo costretto ad interrogarsi se non a farsi, al massimo, autoriflessione sui suoi strumenti disciplinari non solo alla ricerca della propria autonomia ma come sottolineatura del proprio ruolo, unico rimastogli, di disvelamento e di conoscenza del reale.

CARRINO

NICOLA CARRINO
Nato a Taranto il 15 febbraio 1932, vive a Roma. È titolare della cattedra di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Frosinone. Espone dal 1952 con interessi nella pittura dal realismo all'informale.
Prima mostra personale nel 1958.
Dal 1962 al 1967 fa parte del Gruppo I di Roma svolgendo ricerche plastico-costruttive.
Dal 1969 realizza i *Costruttivi Trasformabili,* organismi modulari in ferro o acciaio e svolge *Interventi di Trasformazione* nelle gallerie d'arte e nello spazio urbano, proponendo una scultura progettuale, trasformabile nel tempo, di ordine ambientale e partecipativo. Dal 1978 realizza *Ambienti-Scultura* come *Trasformazione dello spazio, Trasformazione dello Spazio/Ellissi* e come *Luogo-Scultura.*
Dal 1967 realizza opere pubbliche nello spazio urbano e dell'architettura. Ha partecipato alle Biennali di Venezia nel 1966 (sala del Gruppo I), nel 1970 (sala personale), nel 1976 (Ambiente come Sociale), nel 1986 (sala personale), alla Biennale di Parigi nel 1967, alle Biennali di San Paolo del Brasile nel 1971 e 1979, alle Quadriennali di Roma nel 1965, 1973 e 1986.
Ha tenuto mostre personali al Salone Annunciata (1970, 1973, 1975, 1976, 1978) e allo Studio Grossetti di Milano (1981, 1984), alle gallerie: Christian Stein di Torino (1969), Defet di Norimberga (1972), Primo Piano di Roma (1973, 1975, 1985) Marlborough di Roma (1976), m di Bochum (1976), Denis René Hans Mayer di Düsseldorf (1977), Denise René di New York (1978) e mostre antologiche, alle Galleria Civiche d'Arte Contemporanea di Suzzara (Arte come didattica e partecipazione 1969-1977) nel 1977, di Taranto (Opere e Interventi 1959-1979) nel 1979, di Arezzo (Azione e trasformazione, dall'informale ai cosstruttivi trasformabili 1957-1986) nel 1986, e di Nardò (Costruttivi Trasformabili 1969-1975).
Nel 1990 ha tenuto mostre personali alla galleria Banchi Nuovi e alla galleria Mara Coccia di Roma.
Dal 1961 ha insegnato *Disegno dal vero* negli Istituti d'Arte, dal 1962 *Figura Disegnata* nei Licei Artistici e dal 1978 *Scultura* nelle Accademie di Belle Arti.
Dal 1966 al 1970 ha insegnato *Esercitazioni Visive* al Corso Superiore di Disegno Industriale di Roma e nel 1975 *Applicazioni di Psicologia della Percezione* all'Isia di Roma.
Nel 1963 ha ricevuto il 2° Premio (al Gruppo 1) alla IV Biennale di San Marino e nel 1971 il Premio Internazionale alla XI Biennale di San Paolo del Brasile.
Sue opere si trovano alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, al Museo della Ruhr Universität di Bochum, al Museum Boymans Van Beuningen di Rotterdam e negli spazi pubblici di Ostrava, Norimberga, Taranto (Piazzale Marrese, Piazza Fontana), Tuoro (Campo del Sole), Marino (Monumento ai Caduti), Roma (Facciata del Complesso Corviale IACP).

Costruttivo trasformabile 1/69, 1969,
parete 40 moduli scalari, ferro,
insieme cm. 187,5 x 350 x 50



Costruttivo trasformabile 1/69, 1969,
cumulo 80 moduli scalari, ferro,
ognuno cm. 50 × 50 × 50

Costruttivo trasformabile 1/71 B, 1971,
parete 24 moduli L, acciaio, insieme
cm. 292,5 × 780 × 65

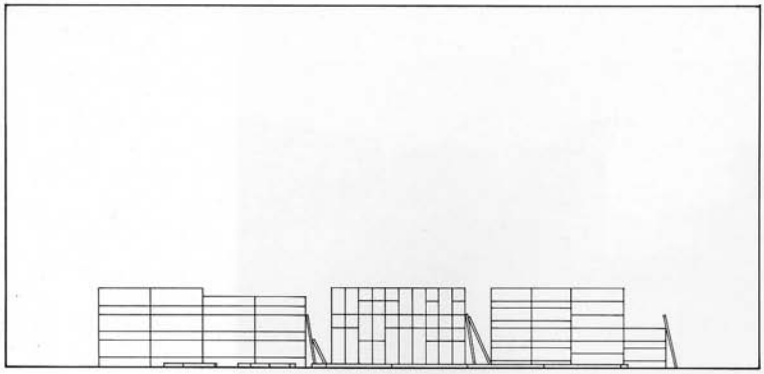
Costruttivo S. 3/90, 1990,
cerchio/quadrato, ferro, insieme
cm. 630 × 388 × 2

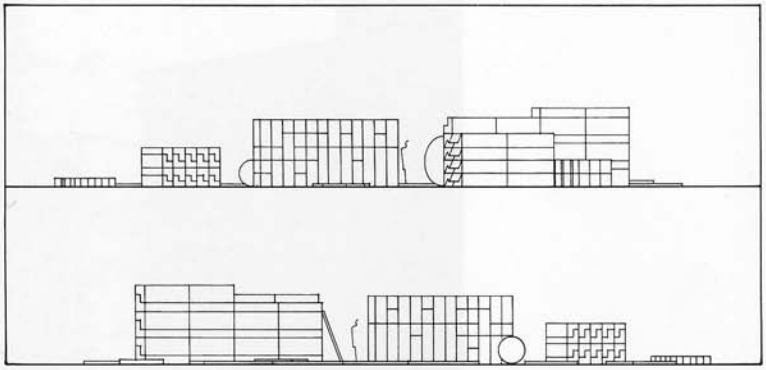
Costruttivo S. 1/90, cerchio/quadrato, ferro, insieme cm. 194 x 274 x 274

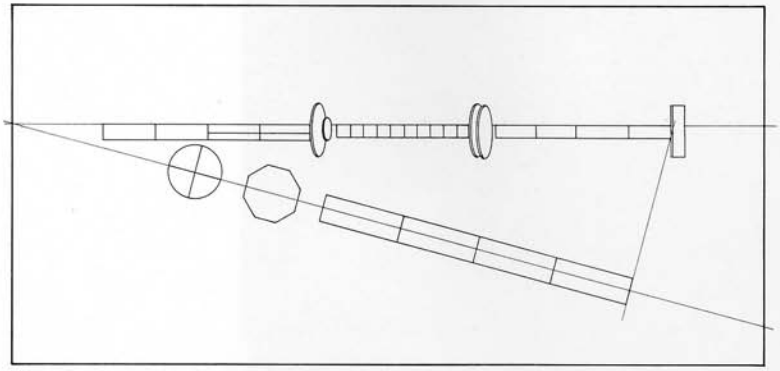
Piazza Fontana, Taranto, 1983/1992,
riconfigurazione dello spazio urbano,
pietra, acciaio, reperti architettonici

Piazza Fontana, Taranto, 1983/1992, riconfigurazione dello spazio urbano, particolare della fontana-scultura, pietra, acciaio, reperti architettonici

Progetto Gubbio 92, Palazzo dei Consoli, Sala Maggiore, Costruttivi Trasformabili 1969/1992, accaio, ferro, granito, ambiente metri 28,50 x 13,59.
Proposta 1 - Proposta 2

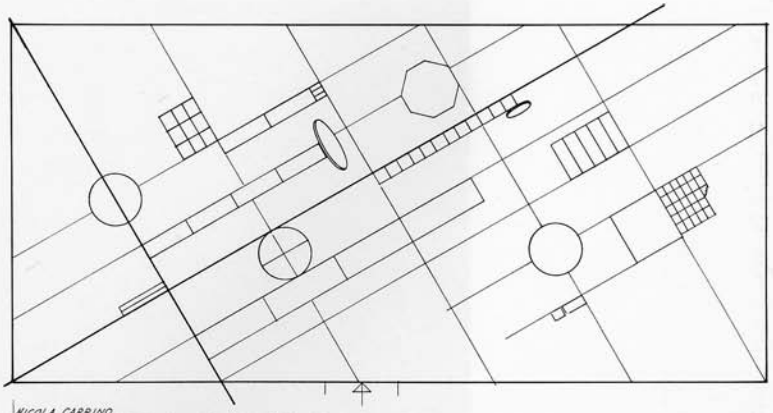






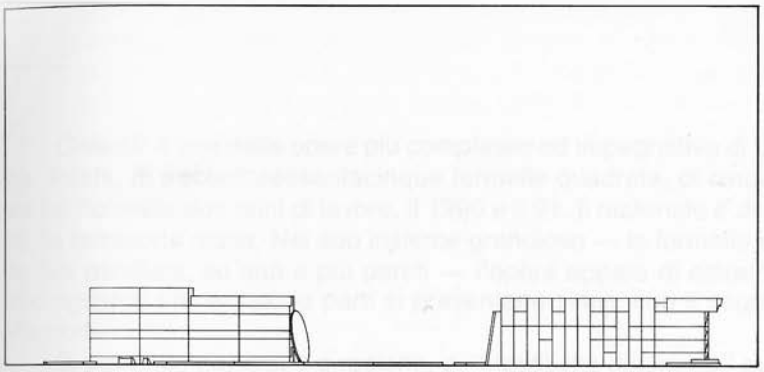
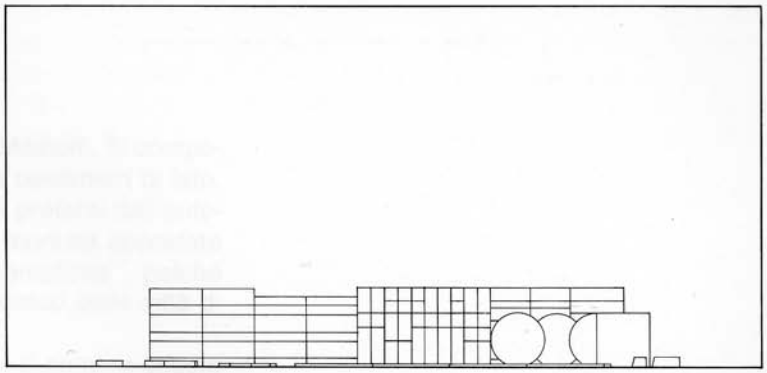
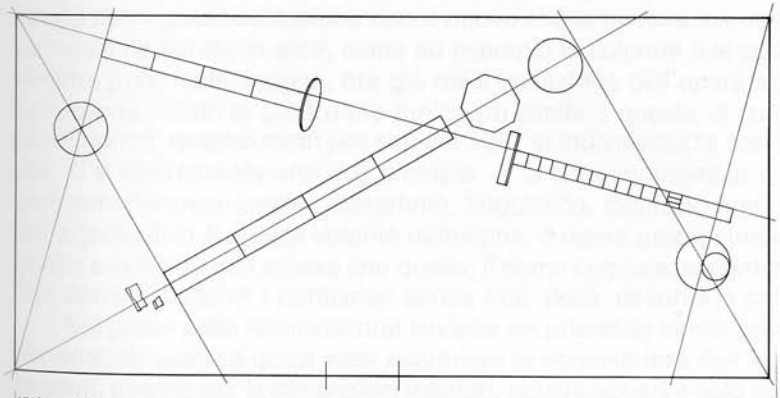
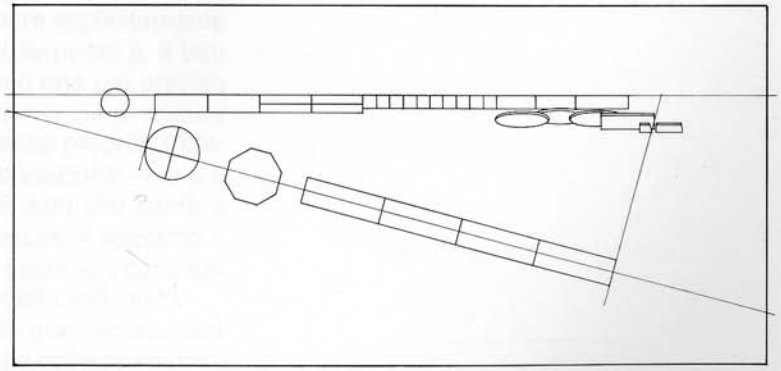
NICOLA CARRINO
PROGETTO GUBBIO 92

PROPOSTA 1



NICOLA CARRINO
PROGETTO GUBBIO 92 . PALAZZO DEI CONSOLI SALA MAGGIORE
COSTRUTTIVI TRASFORMABILI 1969-1992 . ACCIAIO . GRANITO
AMBIENTE METRI 28,50 X 13,59

PROPOSTA 2

SCALA 1:100

Progetto Gubbio 92, Palazzo dei Consoli, Sala Maggiore, Costruttivi Trasformabili 1969/1992, acciaio, ferro, granito, ambiente metri 28,50 x 13,59. Proposta 3 - Proposta 4