TRA LEBBRE E STRUTTURE

Come si vedrà nelle pagine seguenti la dialettica tra lebbre e strutture si prolunga in tutte le opere in ferro di questo periodo, per condurre poi a grandi costruzioni ormai decisamente geometriche.
In un autore come Burri il momento della distruzione, dello strappo, della bruciatura, prevale. Nel più giovane Carmi la lezione di Burri gioca solo per metà. Occorre chiedersi se la nostra griglia interpretativa in termini di « paesaggio » serva a spiegare questa oscillazione.
Come vedremo per il resto di questo libro Carmi, muovendosi nel paesaggio delle cose prodotte dall'uomo in società, incontra sia **sintomi** che **segni intenzionali.**
Il sintomo ha funzione significante in quanto rivela qualcosa che lo ha preceduto e lo ha prodotto: l'orma sulla sabbia, il cerchio bagnato lasciato dal bicchiere sul tavolo, il fumo che sale dal fuoco nascosto, rimandano a qualcosa d'altro anche se nessuno aveva pensato di eleggerli a segno di questo qualcosa. Ora i detriti ferrosi, le lebbre prodotte dal cannello ossidrico, i tagli delle tranciatrici in libertà, rimandano a un processo siderurgico che li precedeva, e possono tuttavia essere visti come eventi di natura. Molte delle foto esaminate li vivevano in questo senso. Nelle sue presentazioni ai vari cataloghi Carmi giocava molto, in quel tempo, su termini non chiaramente definiti come « simbolo », « segno », o « segnale ». Vedeva dei sintomi, ma era in fin dei conti incapace di goderli con accadimenti spontanei, e cercava di leggerci attraverso — se non altro — le traccie di un lavoro.
Quello che caratterizza in modo esemplare un libro come « I colori del ferro » non sono i testi critici che lo accompagnano ma le didascalie tecniche scritte da un ingegnere, Gino Papuli, che per ogni foto, sia che si riferisca a un detrito, a un particolare di oggetto o a un'opera d'arte in ferro, spiega in termini rigorosi in base a quale lavoro produttivo l'effetto « estetico » si potesse produrre. Questi commenti sono a parer mio il meglio che la critica delle arti figurative abbia dato nella direzione di una critica stilistica o « linguistica ». Non c'è effetto ottico, non bizzarria evocante un precedente « artistico », che Papuli non spieghi in base a proprietà fisico-chimiche del materiale prescelto, o in base a operazioni della saldatrice, della fiamma ossidrica che bruciando ossida i margini, fa rapprendere il metallo, modifica la colorazione originaria delle superfici.
Il gusto con cui Carmi (come del resto altri operatori artistici che hanno lavorato sul ferro) partecipa al lavo-



In officina



In officina



In officina

ro degli operai che lo aiutano a produrre le sue opere si iscrive in una ricerca: non c'è natura metallica già data, ogni configurazione della materia rimanda a un lavoro precedente di cui è sintomo, segno ai minimi termini.
Ma in seguito vedremo che Carmi dirigerà la sua attenzione sui segni intenzionali, sulle segnaletiche stradali, sulle forme prodotte con l'intenzione esplicita di dire qualcosa. Quel che l'autore farà su questo qualcosa sarà lo svuotare il segno delle sue funzioni banali, come per liberarlo dalla sua funzione organizzativa e meccanica. E ci si dovrà chiedere come mai caricava i sintomi di volontà significante e come mai, dopo, scaricasse i segnali della volontà significativa che vi presiedeva. È che nel primo caso si cercava di far « parlare » un paesaggio siderurgico che l'opinione comune riteneva muto, natura allo stato bruto; nel secondo caso si cerca di liberarsi dall'insistenza del comando che il segnale esplicito impone.
Per cui mi pare di poter vedere, in questa scelta dei segnali già contestualizzati nel paesaggio urbano, contro l'interrogazione dei processi lavorativi attuati sul materiale bruto, una sorta di scelta morale, forse non avvertita, che non a caso finisce con coincidere con l'allontanamento dal mondo dell'industria. Mi piace pensare che Carmi — lavorando con gli operai a fare muffe artificiali e detriti non casuali — si sia reso conto che in questa redenzione della materia industriale egli giocava in fin dei conti un ruolo falso, e fatalmente privilegiato. Trasformare in diletto ciò che per altri è fatica, senza riuscire a restituire loro il diletto che collaboravano a produrre, questo era il peccato latente di estetismo.
Quando Carmi si rivolgerà ai segnali cittadini, egli deciderà di affrontare il linguaggio del paesaggio industriale allo stesso livello in cui ciascuno di noi lo vive, io, lui, gli operai dell'Italsider. Cercando di liberare se stesso dal comando dei segnali invadenti, per restituirli a una libera creatività, egli farà allora un gioco che, in linea di principio, può essere proposto a tutti.
Ma per arrivare a questa fase occorrevano ancora esperienze « industriali ». Tra queste, come vedremo, quelle della segnaletica antinfortunistica, che non impegnano più l'operaio come collaboratore, magari divertito, ma sostanzialmente estraneo al gioco, bensì gli si rivolgono come interlocutore in grado, questa volta, di capire tutto, e di essere realmente coinvolto.



In officina



In officina