Il mistero nella luce del giorno

Penso a ciò che in Eugenio Carmi ha suscitato il mio interesse sin dal primo sguardo. Parlo come colui che si sofferma ad osservare qualcuno e senza averne l'intenzione, improvvisamente, è spinto alla lettura dei segni, degli sguardi, dei gesti, della mimica, dell'andamento e spegne la consueta "disattenzione" (descritta da Walter Benjamin), l'indifferenza con cui si cammina per la strada e ci si passa vicino. Non vorrei immischiarmi nel mestiere del critico d'arte, non ne padroneggio il linguaggio. Parlo - si potrebbe dire - come un "lettore" di poesia. Scorro le righe con gli occhi e all'improvviso qualcosa mi colpisce la vista, ancor prima di essermi concentrato sul contenuto, ed ancor prima di ritornare ad esso, qualcosa da quelle righe mi chiama, vi è rimasto impigliato, e io non so cosa sia. Il ritmo del "paesaggio del testo"? Alcuni tratti tracciati a mano libera che mi hanno chiamato, tanto che mi devo fermare e tornare al principio? E' successo qualcosa, succede qualcosa che attira me - essere temporale - nel suo tempo. Qualcosa di importante per me.
E poi ha cominciato ad essermi chiaro. L'insieme dei singoli tratti tracciati a mano libera ha preso a dar forma a un tasto coerente: un gesto rettilineo - chiara luce del Mediterraneo - praesens senza sentimento - presente teso al futuro - invito ad un altro piano di lettura al di là del fenomeno in superficie - e contemporaneamente a tutto questo: la speranza alla fine degli anni '60. C'è pur stato quel momento di incontro con la poesia italiana contemporanea, con la prima generazione di poeti che chiuse definitivamente col romanticismo...Non posso non rammentare i momenti di incontro con quell'Italia. Nel 1967 a Praga esce l'antologia *Preruseny raj* (*Il paradiso interrotto* - nome chiaramente ispirato alla poesia di Sanguineti), in essa fra 36 poeti compare la maggior parte di coloro che aderiscono al Gruppo '63. Il libro esce con una tiratura di 22.000 copie ed è esaurito nel giro di tre giorni (ma dove sono finiti i mitici tempi dei lettori di poesia?!). *Tluco, otevrit!* (*Busso, aprire!*) si chiama il saggio introduttivo. Nell'anno del "disgelo" che precede la Primavera di Praga vengono pubblicati quasi tutti coloro che nel 1963 si incontrarono a Palermo: Balestrini, Sanguineti, Porta, Guglielmi, Giuliani, Pagliarani, Ripellino, Pignotti.
Umberto Eco arriva a Praga per la prima volta, credo nel 1966; una seconda volta nell'agosto del 1968 – ma già allora è costretto a scappare davanti alle truppe sovietiche che avanzano. Doveva uscire da noi la sua *Opera aperta*. Ma non uscirà più. Per vent'anni la porta resterà chiusa "all'illuminismo padano". E alla luce del Mediterraneo si rimanderà solo come forma di nostalgia turistica – difficilmente accessibile.
E' passato molto, troppo tempo di vita. Quando dopo tanti anni mi sono imbattuto ad Arpino, durante le celebrazioni ciceroniane che si tengono ogni anno in quella città, nella grafica e nella pittura di Eugenio Carmi, non immaginavo ancora che Carmi fosse amico di Umberto Eco, che Eco, insieme a Duncan Macmillan, fosse autore di una monografia su Carmi e che Carmi avesse illustrato tre libri di favole di Eco.
Carmi invero non fece parte del Gruppo '63, poiché evidentemente "l'appartenere" ad un "gruppo" è idea a lui estranea – nonostante nel caso del Gruppo '63 a dir la verità si trattava dell'incontro di poeti, scrittori, saggisti, pittori, compositori che avevano un interesse in comune, l'interesse per l' "opera aperta" che guidata dal menzionato "illuminismo padano" avrebbe liquidato "gli ultimi residui dello spirito romantico" , avrebbe preso le distanze dall'edonismo della società dei consumi di allora e avrebbe anteposto all'artefatto il momento in cui prende forma

l'opera, il praesens dell'atto creativo, vale a dire lo spogliamento della poetica, il lavoro sulla materia prima.
Il linguaggio, di cui Praga allora aveva così bisogno! Come tutto diventa chiaro guardando a ritroso nel tempo. Aveva bisogno della chiarezza del presente. Allora si viveva come in un labirinto temporale, le forme dell'essere – inteso come essere temporale, che prende forma dalla materia-tempo – si chiudevano ognuna nella propria dimensione temporale. Da una parte c'era la paura del presente, la ricerca di "perle sul fondo" dimenticate o nascoste nel passato; solo il passato era sicuro, Hrabal viveva solo là, dove non poteva succedere niente di inaspettato, in un "passato presente" agostiniano. Oppure era possibile trattare col presente come fosse un nemico, strapazzarlo come in una sorta di "bufera privata", in una sorta di bassa perversità rinascimentale che grida: se non posso averti, almeno ti distruggo. Era un presente scettico, senza passato e senza presente, che non mirava a niente, forse pure dolorosamente, come nel *Jacques e il suo padrone* di Kundera, nondimeno ogni "avanti era ovunque". Come se con la caduta dell'ideologia fosse caduto non solo il senso della storia ma lo stesso desiderio pascaliano di luce – il desiderio dell'uomo che vive al buio "bramando la luce". Illuminò solo i corpi per un momento – prima di estinguersi, consumato. E poi c'era il "praesens futuro" quello un po' arcano, come non prescelto, che l'uomo non si sceglie, che riceve come un peso o come un dono, come un pesante dono. Vaclav Havel una volta disse: "Non so scrivere storie, non sono Hrabal". Penso che questa unica frase dica tutto.
Questa è l'immagine di Praga alla fine degli anni '60 – una Praga meno "magica" per coloro che in essa vi vivevano, meno nostalgicamente affascinante di quanto potrebbe sembrare al primo sguardo.
Mi pare di leggere in Carmi questo slancio del presente verso il futuro, lo slancio di cui allora avevamo così tanto bisogno. Guardate come "tocca" la realtà, lavora all'Italsider con il ferro e l'acciaio, salda oggetti "rinvenuti" che non funzionano più o non ci fanno più servizio, scopre il "paesaggio industriale" della città, porte e muri scalcinati, luce quasi tangibile irraggiante dal colore. Si osservi come Carmi rompa l'illusione prospettica, come attraverso la geometria dei segni tenda sempre al presente, resista alle utopie e alle magie. I suoi quadrati, i triangoli e i cerchi si parlano, Carmi li spoglia di individualità. Ciononostante in essi si attua una sorta di tragedia raciniana innalzata a scenario in cui entriamo ognuno a modo nostro. I quadrati sono riluttanti; i triangoli fuggono, cerchi e quadrati che cercano di compenetrarsi a vicenda (*Secondo percorso misterioso*, 1992), si avvicinano timidamente (*Un incontro*, 1991); il *Quadrato pudico* (1992) svela timidamente i suoi colori al cerchio bianco; un altro è colto da inquietudine (*Stato ansioso*, 1991); una pungente solitudine interseca perpendicolarmente il silenzio del cerchio (*Solitudine*, 1992); i colori dell'iride cominciano a illuminare il nero dell'incertezza (*Rivelazione*, 1991). Altrove i quadrati si innamorano (*Quadrati innamorati*, 1990), cadono come Icaro, parlano di speranza (*Speranza dove vai?*, 1999), sfuggono alla realtà (*Fuga dalla realtà*, 1999); con un unico angolino rosso fanno capolino dal cerchio come a porre una domanda (*Chissà*, 1999); scappano davanti alla seduzione dell'utopia (*Utopia/realtà*, 1993).
E potremmo continuare – ma ovunque vale sempre il principio che la realtà non si può dominare, padroneggiare, annientare possedendola – è una realtà che suscita meraviglia e per questo non è descrivibile (*Realtà non descrivibile*, 1986). Sotto il fenomeno c'è sempre un "qualcosa d'altro" che nelle relazioni è necessario rispettare: *C'è sotto qualcosa*, (1991).
Sin dagli inizi degli anni '60 Carmi scopre l'età del ferro, i colori del ferro, esplora gli spazi della fabbrica, le aree urbane, Boccadasse, allora periferia di Genova, la sua città natale. Le astrazioni di Carmi – e ciò è per lui sintomatico – non sono una forma di autocompiacimento, non sono rivolte ermeticamente verso se stesse, guardano l'esterno, la società, contribuiscono alla leggibilità del mondo. Noi siamo l'oggetto della lettura, noi, passanti indifferenti delle agorà sociali di un tempo, noi, che siamo diventati l'un l'altro stranieri.

Negli anni '60, a Spoleto (insieme ad altri dieci artisti tra cui figurano Calder, Consagra, Chadwick, A.Pomodoro), cerca di liberarsi dell'anonimità delle aree urbane; a Caorle installa per le strade segnali elettrici immaginari.
Appartengono a questo periodo anche i manifesti dedicati alla sicurezza sul lavoro, creati per l'Italsider, con semplici, precise astrazioni accompagnate da esclamazioni di ammonimento, gli occhi!, la testa!
Le sue astrazioni non sono razionali, in questo si distingue ad esempio dal suo amico Vasarely: Carmi lavora con il tatto, tocca le cose del mondo – e noi con esse – chiedendo dove siano dirette in questo mondo. Passa all'acquerello – perché "è più caldo", e alla juta – perché "è meno pulita", dipingendo sul rovescio, sulla parte più grezza.
Carmi scaglia nel mondo una luce intensa. Non è una luce abbagliante, non è aggressiva, è gentile, come se dicesse: "c'è sotto qualcosa". Qualcosa che la luce ci rivela. E' una luce che rispetta l'arcano. Vale per essa ciò che disse Georges Braque: "Le mystère éclate avec le grand jour, le mystérieux se confond avec l'obscurité".
Eugenio Carmi con il suo tratteggiare a mano libera ci ha ricordato l'atmosfera della seconda metà degli anni '60. Oggi arriva in un'altra Praga che si trova forse in una situazione sociale simile a quella italiana sulla soglia degli anni '60. Ma non dovrebbe arrivare con nostalgia, bensì come chi, teso al futuro, desidera illuminare il futuro.
Tutto ciò che con lui rievochiamo vale anche per noi: il senso della vita passata sta nel futuro. In altre parole: solo esso dà senso al passato.

Vladimír Mikeš

Testo tratto da "Carmi", catalogo della mostra "Il mistero nella luce del giorno", Istituto Italiano di Praga, 2001