Eugenio Carmi – Tappe sulla via della pittura

Volker W. Feierabend, febbraio 2006

Il mio primo incontro con un opera e con il nome di Eugenio Carmi fu un dono del destino. Mentre ero alla ricerca di testimonianze dell'*arte cinetica* e dell'*arte programmata*, entrambe italiane (di cui nel 2004 avevo trovato tracce anche in Germania), oltre ad imbattermi nei lavori di Gianni Colombo e Grazia Varisco, scoprii tra i pezzi di una galleria che negli anni settanta si era occupata dell'argomento, il multiplo di un artista che mi era, fino ad allora, sconosciuto. Risaliva alla fine degli anni Sessanta, aveva un titolo onomatopeico, *Clap Clap*, ed era un'opera di Eugenio Carmi. Il mio interesse si risvegliò immediatamente: dietro quel piccolo oggetto doveva esservi la forza di una personalità che meritava le luci della ribalta. Da quel momento, Eugenio Carmi divenne l'obiettivo di ulteriori ricerche. Volevo altre notizie sul personaggio, la sua vita e, in particolare, il suo lavoro. Iniziai dunque a raccogliere informazioni con l'intenzione di trovare anche l'artista.

Profilo di una personalità

Con mia grande sorpresa, la cosa si rivelò tutt'altro che difficile. Venni a sapere che Carmi viveva nella mia stessa città e che, sebbene molto anziano, era ancora attivamente creativo. Il nostro primo incontro, nel suo studio, fu un'esperienza oltremodo positiva. Mi trovai di fronte un agile ottantacinquenne, dotato di una vitalità e presenza di spirito davvero ammirevoli. La sua vicenda personale andava considerata come un contributo particolarissimo alla storia dell'arte italiana nella seconda metà del ventesimo secolo. Questo era l'aspetto più sorprendente che emergeva mentre imparavo a conoscere le singolarità della carriera artistica e della biografia di Carmi. Davanti a me c'era un uomo che aveva maturato, in piena indipendenza, la sua prassi artistica collaborando con il mondo della produzione industriale e confrontandosi con i fenomeni della realtà urbana e sociale, sempre superandone, o meglio negandone, con grande consapevolezza, i confini. Arte e vita, arte e industria, arte e design, arte e pubblicità, arte e comunicazione visiva sono le componenti del coerente programma figurativo di Carmi. I diversi momenti di sviluppo del suo linguaggio artistico e dei principi creativi si sono compiuti – e questo è un dato determinante – non alla luce di tendenze contemporanee, bensì come risultato di esperienze vissute in prima persona. A indicargli la via furono, in primo luogo, i sistemi di segni dei cartelli stradali, il colpo d'occhio dei segnali di pericolo in un'acciaieria oppure le invenzioni onomatopeiche dei fumetti. Davanti a tutto il resto e, non da ultimo, davanti a ogni intenzione puramente artistica e formalistica, Carmi fu, sempre e soprattutto, un attento osservatore della realtà e un efficiente elaboratore di percezioni provenienti dall'ambiente visibile. Per contro, le mutevoli posizioni stilistiche all'interno dell'arte contemporanea gli offrirono scarsi stimoli.

Le analogie, nell'opera di Carmi, con l'arte materica, con il Minimalismo, la Op Art, il Neo Geo, ecc. non provano la sua appartenenza ad una di queste correnti. L'arte matura di Carmi, che merita di essere scoperta anche dietro la bellezza sensibile delle composizioni più recenti, è il risultato estetico raffinato di un incontro con le profonde radici della realtà sociale, urbana e industriale.

L'impegno nell'ambito dell'industria e l'attenzione constante per una tematica autonoma furono, forse, le ragioni per le quali Carmi evitò palesemente i contatti con movimenti artistici contemporanei, in particolar modo durante gli anni Sessanta, nonostante i punti di contatto tra le sue idee e quelle di artisti con tendenze analoghe, che operavano altrove. Così, per esempio, malgrado le sue molte singolari ed efficaci innovazioni nell'ambito dell'arte programmata o cinetica, Carmi non ha mai avuto posto tra i rappresentanti di spicco di quelle correnti; non ha avuto contatti con il gruppo "T" di Milano, con il gruppo "ENNE" di Padova, o con altre iniziative simili in Germania e Francia. Non va dimenticato che i suoi esperimenti lo condussero ben oltre la realizzazione di

oggetti azionati meccanicamente, come quelli costruiti in quel periodo dagli esponenti dell'arte cinetica e programmata. Per i suoi generatori di immagini, Carmi utilizzava interruttori elettronici estremamente complicati e basati su principi cibernetici. L'artista si mantenne dunque a distanza da ogni movimento, sia nell'ambito del lavoro sia nei rapporti personali, frequentando esponenti della grande industria e dell'architettura non meno assiduamente di quanto non facesse con colleghi del mondo letterario e artistico. Tra i suoi amici più intimi, con i quali coltivò sempre un vivo scambio intellettuale, fonte per lui di ispirazione, vi erano e vi sono, tra gli altri, il dirigente d'industria Gianlupo Osti, il semiologo e scrittore Umberto Eco, i pittori Max Bill e Victory Vasarely, il critico d'arte e operatore culturale francese Pierre Restany e il suo amico Vita Carlo Fedeli. Si può subito notare come quegli artisti fossero sostenitori di un'astrazione basata sulla geometria, e ciò fa ancora una volta luce sulle preferenze figurali di Carmi, convinto assertore, almeno a partire dalla metà degli anni Sessanta, di una rigorosa concezione pittorica non figurativa. Forme costruite con precisione e colori puri: questi gli elementi fondamentali del suo pensiero figurativo e i principi irrinunciabili del suo credo estetico, anche se, in ultima analisi, la razionalità matematica non fu e non è la linea guida perentoria del suo fare artistico. Ma parleremo di questo più avanti.
Umberto Eco ha tracciato, in una breve parabola, la personalità di Carmi quale tipico esponente della civiltà contemporanea, chiedendosi "perché Carmi non ha scelto di fuggire a Tahiti?", con un'allusione a Paul Gauguin e alla sua fuga nel paradiso naturale dei mari del sud. La risposta di Eco è la conferma: "ho il sospetto che, se fosse nato a Tahiti, sarebbe fuggito a Genova." Perché qui, in questa città portuale, così afferma Eco, esistono gli stimoli e le sensazioni che, fin dagli anni giovanili, hanno influenzato le fantasie e il mondo figurativo di Eugenio Carmi. Il panorama della "grande città", gli scorci delle strade, i docks, i magazzini, le gru furono per lui determinanti impressioni visive. La realtà di vita della metropoli ha educato Carmi a cogliere circostanze e segni del suo tempo, sino a farne il fondamento del suo agire creativo.

Dati biografici

Eugenio Carmi è nato il 17 febbraio 1920 a Genova, dove ha trascorso l'infanzia, la giovinezza e gli anni della scuola, mostrando ben presto una forte inclinazione per l'arte figurativa. Ha vissuto le sue prime esperienze di pratica artistica a quattordici anni, nell'atelier di uno scultore locale che si chiamava Barabino. Le circostanze della vita lo spinsero tuttavia, più tardi, in una diversa direzione: nel 1938, dopo il diploma, lasciò l'Italia e si stabilì a Zurigo, per dedicarsi allo studio della chimica. Lontano dal terrore della seconda guerra mondiale, che imperversava anche in Italia, Carmi rimase in Svizzera, un'isola di pace, fino al termine del conflitto. Si laureò in ingegneria chimica e, contemporaneamente, ebbe l'occasione di apprezzare in originale le opere dei più famosi esponenti dell'avanguardia, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e gli altri. Gli anni di studio in Svizzera furono dunque molto importanti per due aspetti: Carmi si formò, in primo luogo, come studioso di scienze, acquisendo conoscenze che si fissarono per sempre nella sua mente; in secondo luogo, si riaccese in lui la passione per l'arte, fatto decisivo per la sua vita futura.

Prime figure

Nel 1945, Carmi tornò a Genova, in una città e in un paese che ancora soffrivano visibilmente per le conseguenze della guerra. In questo scenario, nel 1947 egli ascoltò una conferenza di Felice Casorati, uno dei grandi, leggendari rappresentanti del modernismo nella pittura figurativa italiana. Carmi sapeva che Casorati si circondava, nel suo studio di Torino, di alcuni giovani appassionati d'arte e osò chiedere al Maestro di accoglierlo nella sua cerchia. Fu accettato e Casorati lo portò con sé a Torino quell'anno stesso. Poté così ricevere una solida formazione tradizionale in tutte le tecniche e discipline della pittura. I suoi dipinti del periodo mostrano un innegabile riflesso delle maniere stilistiche di Casorati, anche se vi compare l'elaborazione di un secondo influsso: nelle marcate ombre verdi del viso, in un autoritratto del 1949, è possibile percepire, per esempio, gli

inequivocabili effetti dell'incontro con i quadri dei Fauves francesi, in particolare con gli audaci cromatismi del primo Matisse. Altri ritratti, realizzati da Carmi intorno al 1951, sono invece caratterizzati da una linearità molto raffinata e sensibile nonché da una ritrovata tonalità di colori armoniosi, una terrena atmosfera ocra solo in parte accentuata da poche inserzioni di tinte forti. Una sottile delicatezza contraddistingue la tessitura grafica di questi dipinti. Il disegno, in nero, rende riconoscibili le intenzioni di Carmi nell'organizzazione del quadro: definire, per mezzo dei tratti, i singoli campi, delineati con grande precisione, portandoli ancora una volta in primo piano, quali forme chiuse, grazie a contrastanti accentuazioni di colore. Nella costruzione stilizzata e artificiale di questi quadri è già possibile notare l'amore latente per la geometria. Nello stesso periodo si avvia anche l'attività di Carmi nell'ambito dell'arte applicata, su commissione dell'industria tessile genovese MITA. Suoi progetti di tessuti sono presentati alla Triennale di Milano nel 1951. Carmi procede ormai oltre la scuola di Casorati, dalla quale si ritira nel 1950 per tornare a Genova.

Pittura e collage

Negli anni Cinquanta l'arte internazionale si sta frattanto muovendo: Libera Astrazione, Tachismo, Pittura e Scultura Informale, Espressionismo Astratto, Action Painting. Cominciano a dominare la scena esperimenti con strutture concrete, mentre si assiste alla rivalutazione estetica di materiali allo stato grezzo. L'espressione estremamente soggettiva del gesto autonomo è esaltata non soltanto in Europa, dove ha avuto origine il Moderno, ma anche e soprattutto negli Usa, dove si realizzano le più avanzate esperienze artistiche non figurative. Artisti quali Jackson Pollock, Arshile Gorky, Robert Motherwell o Franz Kline sono i protagonisti delle esposizioni, accanto a Wols, Hans Hartung, Pierre Soulages o Georges Mathieu. Anche in Italia quasi tutti gli artisti sono travolti dall'onda dell'*Informale.* Eugenio Carmi abbandona la figura per dare priorità alle libere invenzioni pittoriche, al segno grafico, al gioco della scrittura spontanea, con tracce di gestualità casuale. In particolare, e non a caso, un manifesto di Carmi ci racconta com'era la sua pittura della metà degli anni Cinquanta. E dice con evidenza come egli abbia sempre viaggiato lungo gli itinerari di due territori, quello dell'arte e quello del design. Il manifesto, grazie al quale divenne famoso e ottenne un premio, apparve nel 1957 come annuncio ufficiale della XI Triennale di Milano. Esso ci mostra, al di sopra di uno spazio grigio riservato ai caratteri tipografici, pari a circa un terzo della parte inferiore, la riproduzione di un quadro non figurativo di Carmi, tipico del suo stile di quel periodo. È evidente che le superfici colorate, al centro della composizione, sono ordinate come elementi di una natura morta all'interno di una cornice ovale lineare, disegnata liberamente come una composizione chiusa. In alto, due delle forme più piccole, allineate una dietro l'altra lungo una linea perpendicolare, oltrepassano i confini del cerchio. L'ispirazione al collage è evidente, così come il tentativo dell'artista di mantenere in equilibrio l'ordine calcolato e la spontanea esecuzione calligrafica. Carmi vuole evitare una geometria troppo precisa, tuttavia inserisce delle forme cromatiche piatte, le quali, pur non avendo esattamente un assetto rettangolare o circolare, soggiacciono alla volontà di una chiarezza geometrica formale. La fusione di collage con inserzioni grafiche e pittoriche nonché la presenza importante della materia e, soprattutto, l'inclusione di elementi a stampa, che mostrano per la prima volta l'interesse sempre crescente dell'artista per l'effetto grafico dei caratteri, identificano le peculiarità creative del lavoro pittorico di Carmi, su carta come su tela, fino alla metà degli anni Sessanta.

Assemblaggi e soluzioni minimaliste

Nel frattempo, tuttavia, vi fu un cambiamento di direzione, che si sarebbe rivelato decisivo per Carmi e per la sua futura evoluzione: il direttore dello stabilimento siderurgico di Cornigliano a Genova, Gianlupo Osti, gli affidò, nel 1956, l'incarico di consigliere artistico dell'impresa, un atto di politica aziendale senza precedenti in quegli anni. Si aprì per Carmi un orizzonte denso di nuovi compiti e stimoli, che l'artista utilizzò in modo decisamente creativo negli anni seguenti. Nel 1960,

l'impianto di Cornigliano si integrò in un grande complesso nazionale a partecipazione statale per la produzione dell'acciaio, incorporando un'altra industria siderurgica, l'Ilva, e prendendo il nome di Italsider. Carmi venne nominato art director e responsabile dell'immagine, la *corporate identitiy* di oggi. Ricoprì l'incarico fino al 1965.

La collaborazione con l'industria dell'acciaio influì sulla sua produzione artistica, permettendogli di scoprire materiali e metodologie di lavoro, che si può dire fossero, fino a quel momento, estranee all'arte. Già nel 1960 Carmi realizzò alcuni quadri su lamiera d'acciaio i cui motivi cromatici, di concezione astratta, erano impressi a fuoco per mezzo della smaltatura, un procedimento che, per grandi formati, era possibile solo grazie all'aiuto della tecnologia industriale e all'utilizzo di ampi forni. Carmi continuò anche ad impiegare la tecnica del collage, la sua preferita, in particolare con il montaggio di una vasta scelta di materiali, impiegando ferrivecchi, spesso deformati o arrugginiti, scarti industriali d'acciaio e pezzi di lamiera usati come elementi di costruzioni figurative. Anche per la produzione di questi assemblaggi egli poteva utilizzare macchinari, attrezzature, saldatrici e, non ultima, l'abilità manuale degli operai dell'Italsider. *Appunti sul nostro tempo* è il titolo che Carmi assegnò a questa serie di opere, con le quali identificava nel ferro il fattore dominante dell'era industriale. Nel 1962, alla mostra *Sculture nella città* a Spoleto, sponsorizzata da Italsider, allestì una composizione in acciaio intitolata *All'Algeria*, una scultura alta due metri che si erigeva libera nello spazio.
Il capitolo non può concludersi senza aver menzionato altri due lavori, nei quali la creatività di Carmi si aprì alla forma assoluta. Sono le due sculture, realizzate nel 1965, per il nuovo grande centro siderurgico Italsider a Taranto e per il Politecnico di Napoli. Invece di utilizzare relitti di ferro provenienti dal deposito rottami e di sistemarli secondo le forme classiche della creazione individuale, come parte di una allestimento figurativo, Carmi prese dei componenti industriali pronti, così come arrivavano ogni giorno dalla produzione corrente, e li assemblò con sistematicità seriale, secondo una logica perfettamente naturale e priva di interferenze soggettive. Per la scultura di Taranto utilizzò comuni tubi d'acciaio, tagliati di uguale lunghezza su sua indicazione, e li raggruppò entro una cornice quadrata di metallo, in modo che ne risultasse una composizione di quattro tubi in orizzontale e quattro in verticale. In totale, quindi, sedici sezioni di tubo con uguale diametro e lunghezza che si inserivano esattamente, nella veduta frontale, in un quadrato. A Napoli procedette in modo simile, utilizzando le cosiddette "travi a T" d'acciaio, normalmente impiegate nella costruzione di ponti o edifici. In questo caso, fece tagliare le lunghe travi in spezzoni, tutti della stessa forma e lunghezza. Inserendoli e allineandoli l'uno all'altro, costruì una struttura di ferro larga sei metri, con altezza e profondità di un metro. Se si cerca, nell'opera di Carmi, il momento di passaggio ad un'arte di pura assolutezza, lo si trova in queste incisive, coerenti costruzioni. Con le quali, in contemporanea con le ricerche minimaliste negli Stati Uniti, l'artista diede un originale contributo nel campo delle "strutture primarie". Si può se non altro affermare che, con queste sue soluzioni, Carmi ha in modo convincente individuato il valore delle forme fondamentali, punto determinate per il suo futuro lavoro.

<u>Esperienze nel mondo dell'industria, del consumo e dei mass media</u>

Occorre soffermarsi ancora per un attimo sul periodo immediatamente precedente il 1966, che ebbe un significato decisivo per lo sviluppo del fare artistico di Carmi. Furono anni pieni di attività diverse, le idee si susseguivano e soprattutto si andavano più precisamente delineando nel loro contenuto stilistico. Elencati secondo l'ordine cronologico, i lavori e i risultati che qui si citeranno furono particolarmente importanti anche per la definizione dell'intenzionalità dell'artista. In primo luogo va citata la scoperta delle cosiddette "latte litografate", che Carmi utilizzò artisticamente come prodotto grafico di serie. Fatto piuttosto inconsueto, le latte litografate erano sottili lastre d'acciaio. Stampate con scritte pubblicitarie, marchi di fabbrica, slogan e così via, venivano normalmente utilizzate per la produzione di barattoli o contenitori per generi alimentari, articoli per

drogherie, ecc. Si trattava di scarti, prove di stampa tipografica di latte destinate a un'ulteriore lavorazione industriale. Si trattava dunque di semplici parti semilavorate e/o di campioni, provenienti dal normale processo produttivo per l'imballaggio di beni di consumo, che parlavano a Carmi proprio grazie al loro stimolo grafico ed estetico e che l'artista raccoglieva nelle stamperie quali *objets trouvés,* per conferire, infine, a questo materiale banale una nuova dimensione artistica, per mezzo di interventi creativi. Le intenzioni di Carmi erano chiaramente distinte da quelle della Pop Art e in particolare di Andy Warhol, il quale presentava oggetti quotidiani del consumo di massa principalmente per testimoniare lo smontaggio delle tradizionali pretese artistiche, senza aggiungervi valutazioni estetiche.
Su un piano più concreto si attua invece la seconda esperienza importante, nella quale, come spesso succede in Carmi, l'arte è strettamente intrecciata con la prassi. Punto di partenza fu un progetto dell'Italsider, che aveva lo scopo di accrescere la consapevolezza degli operai sulla sicurezza nei reparti di produzione, mediante l'utilizzo di grandi richiami visivi. Da un lato, si poneva il problema di formulare vistosi segnali per particolari aspetti relativi alla sicurezza; dall'altro, di individuare segnali visivi quanto più possibile appariscenti. Carmi, scartata la normale rappresentazione delle situazioni di pericolo, scelse una modalità figurativa nella quale forme primarie significative venivano utilizzate come simboli. Forme, tuttavia, che nel loro tratto più marcato ed efficace dal punto di vista visivo, erano le stesse della geometria. Con esse l'artista si confrontò per la prima volta nella realizzazione di questi cartelli, semplificandole in modo estremamente coerente. Altre esperienze, dalle quali Carmi fu profondamente impressionato durante un viaggio negli USA, nel 1962, si concretarono in seguito nel recupero di segni e simboli della realtà quotidiana. Oltre a partecipare a congressi e a svolgere attività di docente in seminari tenuti presso le università dell'Illinois e di Los Angeles, egli si impegnò a raccogliere, grazie ai suoi vigili occhi e alla macchina fotografica, immagini e scenari che gli offrivano l'ambiente del traffico americano e l'innumerevole varietà di segnali in città, negozi, strade, incroci, autostrade ecc.

La Galleria del Deposito a Boccadasse

La più straordinaria tra le molte attività di quegli anni aveva avuto inizio, tuttavia, subito dopo il viaggio in America. Riguardava in via soltanto indiretta il personale sviluppo artistico di Carmi, e diede nuova voce al suo impegno idealistico e sociale per l'arte. Nel 1963, insieme alla moglie, Kiky Vices Vinci, e altri colleghi come Achille Perilli, Flavio Costantini, Germano Facetti, Emanuele Luzzati e il fotografo Kurt Blum nonché i giornalisti Bruno Alfieri e Carlo Fedeli, fondò la *Galleria del Deposito* a Boccadasse, un piccolo e romantico borgo marinaro a levante della città di Genova, dove Carmi a quel tempo viveva. La galleria, che traeva nome dalla sua sede, un tempo deposito di carbone, riuniva in una cooperativa un gruppo impegnato in ambito sociale e artistico-politico, con l'intento di creare un'alternativa al potere detenuto dal mercato delle gallerie e un modello che si opponesse all'esclusione di gran parte del pubblico dall'accesso all'arte. Le opere dovevano essere alla portata di tutti, mostre e manifestazioni organizzate dalla galleria, alle quali partecipavano artisti spesso famosi, erano aperte a chiunque. In quest'ottica, non si proponevano opere costose, era la galleria stessa a produrre una propria offerta di oggetti d'arte a costi accessibili, soprattutto grafiche e multipli, venduti sempre allo stesso prezzo, relativamente basso, sebbene firmati da grandi nomi quali Max Bill, Paul Lohse, Arnaldo Pomodoro, Enrico Baj, Lucio del Pezzo, Enrico Castellani, Victor Vasarely, Gianni Colombo e molti altri noti artisti del periodo. La produzione della galleria ebbe un successo strepitoso e rimase in attività con programmi permanenti fino al 1970. Anche la piccola scatola cinetica di Eugenio Carmi dal titolo *Clap Clap*, che, come ho detto in precedenza, fu determinante per il mio incontro con l'artista, era uno dei multipli in vendita alla *Galleria del Deposito*.

Il primo generatore elettronico di immagini

La realizzazione di oggetti cinetici multipli fu anche il fattore, forse, che diede origine all'idea delle "macchine artistiche", più raffinate dal punto di vista tecnico, con le quali Carmi si cimentò quando ricevette l'invito a partecipare alla XXXII Biennale di Venezia, nel 1966. L'artista intendeva costruire un apparecchio capace di generare, su uno schermo, secondo il principio di casualità, le più diverse combinazioni di immagini, grazie a un'elevata quantità di elementi creativi singoli predisposti da Carmi, inseriti in un programma interno e in grado di dar vita a composizioni sempre nuove. La macchina doveva reagire, attraverso sensori, ai segnali acustici provenienti dall'ambiente circostante, ricevendone gli impulsi per il proprio funzionamento. Per riuscire nell'impresa, peraltro estremamente complessa dal punto di vista elettrotecnico, meccanico e cibernetico, Carmi dovette prender parte a lunghe ed estenuanti discussioni e pianificazioni con noti ingegneri per trovare una soluzione nei pochi mesi che mancavano all'apertura della Biennale. Senza dubbio, con il progetto per un generatore di immagini a controllo elettronico, Carmi precorreva i tempi e lo stato della tecnica di allora. Appare incredibile, agli occhi dell'uomo d'oggi abituato al computer e alle sue regole, che l'artista, nonostante le difficoltà, le numerose imperfezioni e alcuni problemi rimasti irrisolti, fosse riuscito nella difficile impresa di far funzionare l'apparecchio alla Biennale. Fu Gillo Dorfles, famoso docente di estetica e artista lui stesso, ad assegnare un nome alla macchina: quando Carmi gli mostrò il progetto, Dorfles battezzò l'oggetto come *Struttura policiclica a controllo elettronico*, abbreviato in seguito nella sigla futuristica *SPCE*.

Il materiale linguistico dei fumetti

In quello stesso anno, insieme all'eccentrica cantante Cathy Berberian, protagonista della nuova musica, Carmi pubblicò il volume "Stripsody, per il quale realizzò illustrazioni con componenti in prevalenza tipografici, la cui origine risaliva alle bizzarre e spesso grottesche creazioni onomatopeiche che si trovano di frequente nelle strisce dei fumetti americani per dare espressione verbale ad eventi ed emozioni altrimenti indefinibili. Molte di queste fantastiche creazioni sonore, tra cui le formule stereotipate *clapclap*, *knock knock*, *brzzzz*, *dong dong*, *gulp*, *puff puff*, *skrak*, *swoom* ecc., ricordano le poesie nonsense del dadaista Kurt Schwitters, e non è per nulla casuale che il nome di questo artista faccia la sua comparsa proprio a questo punto nel contesto del lavoro di Eugenio Carmi: Schwitters, maestro di collage assurdi e ironico-satirici già al tempo delle prime creazioni artistiche di Carmi (si pensi ai suoi collage apparsi pochi anni prima con frammenti di prodotti stampati e caratteri in rilievo), stava sullo sfondo come personaggio storico di riferimento.

Carm-O-Matic

Ed ecco, nel 1968 l'invito ad un'importante esposizione internazionale, la mostra *Cybernetic Serendipity*, voluta dall'Institute of Contemporary Art di Londra. Fu per Carmi lo stimolo ad impegnarsi ancora una volta in un progetto per la costruzione di un generatore di immagini. Il risultato fu *Carm-O-Matic*, strumento di dimensioni di poco inferiori allo *SPCE* e basato su un diverso principio costruttivo. Il sistema, azionato da un motore elettrico, prevedeva un cilindro girevole sulla cui superficie esterna erano disposte in linee seriali (cioè in rapporto sequenziale come un motivo ritmico su un lungo nastro), strisce di identica larghezza variamente articolate e dipinte con colori contrastanti. Sulle strisce erano tracciate forme geometriche sistemate in modo irregolare accanto a numeri e alle già citate combinazioni di caratteri, prese dal repertorio dei fumetti. Il cilindro, messo in rotazione ad una velocità di 1500 giri al minuto, era illuminato da lampi stroboscopici, influenzati dai rumori dell'ambiente circostante, che attivavano dei sensori. Questa particolare sintesi fisica - gli elementi visivi rotanti e il lampeggiare stroboscopico - creava costellazioni di immagini sempre nuove, che lo spettatore poteva osservare, come su un monitor, attraverso un'apertura rettangolare praticata nell'involucro in cui l'apparecchio e la sua tecnologia

erano inseriti. In teoria, si poteva calcolare in alcuni milioni il numero di variazioni di immagini percepibili.

Campioni di stoffa, indossatrici e segnali luminosi

Grazie alle invenzioni, che aprirono la strada all'arte elettronica, e a nuovi passi sul percorso che, nella seconda metà degli anni sessanta, lo portò da un progetto all'altro, Carmi, con indiscutibile chiarezza, aveva finalmente portato alla maturità anche il proprio linguaggio artistico. Si trattava, ancora una volta, di attività nel settore applicativo, dove, in primo luogo, egli sperimentò mezzi formali e cromatici, che furono in seguito determinanti anche per la sua attività artistica libera. Nel 1969 progettò alcuni disegni per tessuti, che a quel tempo sarebbero stati etichettati, con grande probabilità, come il risultato dell'incontro con la Op Art, ma che possedevano già le inconfondibili caratteristiche del suo stile, valido ancora oggi. Inizialmente, drappeggiava i tessuti stampati sul corpo di famose indossatrici; in un secondo momento, rinunciò al tessuto come ornamento creativo e, come in uno spettacolo di luci o in una performance, proiettò per mezzo di diapositive i motivi disegnati direttamente sulla pelle di giovani modelle nude, che chiamò *Imaginary Girls*. Le qualità formali dei motivi erano identiche alle caratteristiche creative dei suoi *Segnali immaginari*. Ecco un altro caso in cui si evidenzia la connessione, tanto spesso osservata in Carmi, tra arte e vita.
Un'uguale connessione troviamo anche nei *Segnali immaginari elettrici*, rotonde scatole in plexiglas illuminate dall'interno con colori sovrapposti, utilizzate in come segnali stradali nella città di Genova. Carmi le impiegò per occupare lo spazio pubblico, ossia le superfici destinate al traffico stradale urbano, costellato di messaggi e cartelli che da sempre lo affascinano perché carichi di significati forti. I suoi segnali, benché colorati e di grande impatto formale, non trasmettevano messaggi, non regolamentavano nulla, non segnalavano pericoli e non fornivano informazioni, erano prodotti della libera fantasia artistica, parafrasi del segnale quale mezzo di comunicazione in sé, *eye-catcher* visivamente suggestivi, efficaci catalizzatori di una percezione che rifiuta il consueto. Il fatto che Carmi inserìsse le sue rotonde scatole luminose, decorate con il linguaggio della geometria, nello spazio cittadino, appendendole alle pareti degli edifici o ai semafori, quasi fossero normali segnali, creava una tensione: esse occupavano spazi riservati ai sistemi di segni familiari a chiunque, anche se, dal punto di vista mediale, non funzionavano come ci si aspetta dai veri segnali. La provocazione era intenzionale: allo scopo pragmatico che un normale segnale deve assolvere, Carmi ne contrapponeva un altro, un'autonoma e artistica attribuzione di significato. I suoi segnali erano latori di un messaggio estetico.
Giunto alla svolta degli anni settanta, Carmi si trasferì a Milano. Qui realizzò un nuovo progetto, di grande interesse dal punto di vista tecnico: una costruzione nella quale interagivano il movimento e gli effetti luminosi. L'opera, intitolata *Scultura Pirelli*, venne presentata all'Esposizione Internazionale di Osaka nel 1970.

Il ritorno alla pittura

La summa di tutte le invenzioni, esperienze e metodologie del pensiero figurativo non fu, tuttavia, per Carmi, che un nuovo inizio, collocabile intorno al 1972, caratterizzato dall'appassionato ritorno alla pittura in senso classico. Carmi dedicò tutta la sua attenzione alla pittura in acrilico su tela, potendo contare sulle sicure basi di un maturo linguaggio formale, che si fondava in primo luogo sulle rigide regole della geometria, pur lasciando spazio ad uno spiccato stile individuale, dovuto all'interpretazione estremamente autonoma e libera dei principi normativi. Dall'osservazione di alcuni aspetti del suo procedere creativo, emerge in modo evidente come Carmi trattasse la superficie pittorica quale unità conclusa, e come, nella maggior parte dei casi, si sforzasse di organizzare lo spazio della tela in modo visivamente marcato, con grandi forme geometriche dominanti, circolari, rettangolari o triangolari. Talvolta, queste forme si sovrappongono o si compenetrano, dando vita, nel punto di giunzione, a nuove forme interne, le quali spesso, riempite

di colore, si evidenziano come parti che assumono un valore proprio. Le composizioni di Carmi, in cui predomina una chiarezza che esclude casualità e imprecisione, sono costruzioni "pensate" nell'insieme e nei dettagli. Non è raro trovarvi la simmetria come schema organizzativo, ma ancora più spesso Carmi gioca con la rottura di costruzioni molto statiche, inscenando tensioni contrapposte e interruzioni di equilibri troppo armonici, mediante interazioni e interferenze di forme. Tuttavia, se esiste una caratteristica nella quale si possa riconoscere lo stile di Carmi al primo sguardo, questa è certamente la strutturazione delle superfici in file parallele di sottili strisce, che possano essere disposte in gradazione oppure secondo una sequenza cromatica differenziata, come accade in uno spettro di colori. I lavori di Carmi sono il risultato dell'intuizione e della sensibilità soggettiva per la bellezza dei colori, composti come un armonioso accordo musicale.

La ricerca della poetica e della sensibilità

All'ultima considerazione deve seguire un chiarimento importante, poiché le opere di Carmi non sono in alcun modo costrutti calcolati e privi di passione, dovuti a una pianificazione razionale. Al contrario - nonostante l'amore per l'ordine e la geometria - libertà dell'immaginazione e ricerca della forma espressiva lirica continuano a essere i momenti più decisivi e marcati. Carmi stesso una volta affermò, riferendosi a Max Bill e al suo pensiero puramente matematico nella creazione di un'opera d'arte, di procedere in modo del tutto diverso, "io lavoro in modo intuitivo", disse, "senza regole, senza matematica". Il linguaggio rivoluzionario del Suprematismo e l'arte di Kasimir Malewitsch si addicevano alle inclinazioni di Carmi molto più di quanto non facesse la matematizzazione dell'arte guidata dal puro raziocinio, esercitata in particolare dai concretisti della scuola svizzera, diretta da Max Bill.
La tendenza a rompere con i limiti di una geometrizzazione del tutto razionale, allo scopo di trovare un piano estetico per una realizzazione figurativa che fosse contraddistinta da qualità pittoriche, effetti sensoriali e sensibilità, lo condusse infine a scegliere materiali e tecniche che, grazie a una naturale resistenza, si contrapponessero ad una esecuzione troppo precisa. Il primo passo in questa direzione fu, intorno al 1980, la scoperta della iuta, che da quel momento utilizzò come fondo di pittura, preferendola alla tela, liscia e omogenea. La iuta, chiamata anche "tela di sacco", è un materiale naturale molto ruvido, grossolano e discontinuo, cosparso di numerose irregolarità e difetti. Soprattutto se non viene preparata, ossia senza la normale base con uno strato liscio di gesso, la iuta dà vita a interessanti *nuances* ed effetti cangianti delle tinte, non consentendo tuttavia di ottenere una coloritura liscia, regolare e perfettamente integra. Questo era l'effetto che Carmi perseguiva: una pittura dai tratti umani che non sembrasse il frutto di una macchina; una pittura dietro cui vi fosse un pensiero umano, perché il gelo della razionalità è, per lui, ostile alla psiche dell'uomo.

Nuovi dipinti e acquarelli

I lavori presentati all'esposizione della *Westend Galerie* risalgono, in massima parte al 2005; quattro, addirittura più recenti, sono del 2006. Il primo in ordine cronologico, intitolato *Infinito*, venne creato nel 1992 ed esposto alla Quadriennale Nazionale d'Arte che si tenne a Roma nel 2000; vi è inoltre un quadro per ciascuno dei seguenti anni: 1997, 1999, 2000, 2002 e 2003. I dipinti provano che, dagli anni novanta a oggi, Carmi si è concentrato sempre più sull'emancipazione del mezzo pittorico e sull'espressività dell'esecuzione, correlati con alcune nuove libertà nella creazione compositiva e nell'interazione delle forme nel quadro. Ne è esempio il dipinto *Non sempre il cielo è blu*, del 2003, il quale non soltanto presenta un accento senza dubbio "capriccioso" nell'equilibrio instabile formato da un quadrato blu notte posto sull'arco di circonferenza nero di una forma rotonda semitagliata dal bordo inferiore del quadro, ma raggiunge anche, nella morbida tessitura del processo pittorico, un nuovo grado di raffinatezza. Se possibile, ancora più a rischio è la situazione di equilibrio nel quadro *La leggerezza del dubbio instabile*, del 1999, nel quale il

bordo curvo di un cerchio minaccia di far precipitare di lato un quadrato bianco su sfondo bianco. Anche in questo caso, tuttavia, l'effetto figurativo si basa, non da ultimo, sulla delicatezza della pittura, soprattutto nelle parti in cui Carmi lavora bianco su bianco, e sulla spontaneità nell'uso del pennello. Lo stesso dicasi per la magistrale qualità dell'esecuzione nei dipinti *La libertà dell'interpretazione 4* del 2002, *La strada sul cerchio nero*, *Memorie sul bianco 7* e *Desiderio del bello*, questi ultimi del 2005. Due opere, *Riga rossa*, 1997, e *Senza titolo*, 2000, sono dipinti con la tecnica dell'acquarello, metodo artistico che Carmi scoprì, insieme alla iuta, come una via per sottrarsi al vincolo della precisione. L'artista stesso commentò il passaggio alla tecnica dell'acquarello descrivendolo come l'occasione per lavorare con maggiore sensibilità, trasferendo al contempo le proprie idee in modo "meno geometrico, meno distaccato e più pittorico". Con l'acquarello, la scelta della carta, che non doveva avere una superficie troppo liscia o perfetta, era dunque determinate per il risultato. Carmi, dopo aver raccolto le necessarie informazioni, adottò, per gli acquerelli di dimensioni più piccole, una carta inglese dalla composizione grezza e, per i formati più grandi, una carta fabbricata a mano proveniente dalla Sicilia che, proprio grazie alla realizzazione manuale, non è mai del tutto uniforme e liscia. La tecnica dell'acquarello permette minor precisione dei contorni della pittura su iuta. La quantità di acqua e il rapporto delle sue miscele con i pigmenti non sono mai esattamente uguali. L'irregolarità del processo di asciugatura, infine, sfugge a qualunque controllo sulle diverse parti della superficie cartacea, così che ne derivano striature e chiazze, che si contrappongono al controllo dei risultati, dettato solamente dalla mera volontà dell'intelletto. Nell'acquarello, anche le linee di contorno, formate dall'incontro tra zone di colore addossate le une alle altre, sono sempre sfocate e piene di mescolanze casuali. Tuttavia, sono proprio queste qualità estetiche a fornire le prove più decisive riguardo alla maestria dell'artista e a essere altamente apprezzate dagli intenditori. Negli acquarelli, Carmi abbandona completamente la sfida a lavorare in modo ispirato, percettivo e meditativo, e crea nei suoi fogli immagini che irradiano una luminosa leggerezza e un'allegria poetica.

Prospettive e ringraziamenti

Ritengo sia doveroso far conoscere meglio l'artista Eugenio Carmi anche in Germania, perché finora, a nord delle Alpi, non si è parlato a sufficienza di lui. Poche, purtroppo, le esposizioni allestite tra il 1964 e il 1988, fra cui le personali alla *Galerie D* a Francoforte sul Meno e allo *Studio F* di Ulm, entrambe nel 1964, e presso la *Galerie Meissner* ad Amburgo, che espose le sue opere nel 1984, 1988 e 1998. Tuttavia, si sarebbe dovuto fare di più: la mostra allestita alla *Westend Galerie* di Francoforte sul Meno potrebbe essere un primo passo in questa direzione.
Per concludere, vorrei ringraziare quanti mi hanno aiutato nella realizzazione di questo progetto. In primo luogo desidero esprimere la mia riconoscenza all'artista stesso, Eugenio Carmi, e a Cristiano Ragni, al quale va la mia gratitudine per il prezioso sostegno.

Da "*Eugenio Carmi. Non sempre il cielo è blu*", Frankfurter Westend Galerie, Frankfurt a.M., 2006