

Furio Colombo.
Ha insegnato "Linguaggio delle comunicazioni di massa" a Bologna, attualmente insegna alla School of International Affairs della Columbia University, è stato "visiting professor" o "lecturer" a Harvard, Yale, Stanford, New York University, e — nel 1972, titolare della cattedra di cultura italiana all'Univesità di Berkeley. È autore di numerosi studi e saggi sugli Stati Uniti, da "America di Kennedy" (1964) a "Passaggio a Occidente" (1982) e sul teatro americano ("Nuovo Teatro Americano" 1964). Dirige la rivista *Comunicazioni di massa*, è autore di una serie di testi sul linguaggio della televisione (*Televisione, la realtà come spettacolo*, 1974, *Ipertelevisione*, 1976, *Rabbia e televisione*, 1982).
Vive e lavora a New York, scrive per *La Stampa* e *Tuttolibri*.

Furio Colombo.
Has taught "Mass Media Language" at Bologna and at present teaches at the School of International Affairs in Columbia University; he has been visiting professor or lecturer at Harvard, Yale, Stanford and New York University, and, in 1972, he held the chair of Italian Culture at Berkeley University. He has written numerous studies and essays on the United States, from "Kennedy's America" (1964) to "Passage to the West" (1982) and on the American theatre ("New American Theatre", 1964). He edits the magazine Comunicazioni di massa *and is the author of a series of papers on television language (*Television, reality as entertainment, *1974*, Hypertelevision, *1976*, Anger and television, *1982*). *He lives and works in New York and writes for* La Stampa *and* Tuttolibri.

Furio Colombo

Furio Colombo

Riflessioni sulla pittura di Carmi

Reflections on Carmi's painting

Un orizzonte, un sole, un tramonto, un segnale. Un'idea, una variazione frivola, una ferita. Una intelligenza fredda che cerca, con la determinazione di un medico, sfiorando parti tenere, delicate, il punto essenziale, la cosa che non si vede da cui tutto dipende. L'abbandono ai colori, romantico. Il controllo rigido delle gradazioni, una formula matematica di accostamenti. La forma, come l'apertura di un tunnel, ma in un sogno in un incubo. O il passaggio disinvolto e rischioso in una dimensione — o un piano, uno spazio, un ambiente — che è contiguo alla vita ma è un'altra cosa, fatto di materiali, di sensazioni estranee. Allora perché il calore confidenziale, la sensazione del ricordo, persino della nostalgia? Non ci dovrebbe essere l'indicazione degli ingredienti dietro un quadro, accanto a un pittore, come è d'obbligo per i prodotti più delicati? Una parte di adolescenza, una parte di mestiere, una parte di storia antica, una parte di immediata felicità, una parte di ricordi e memorie, una parte di calcolo, una parte astuzia e prudenza ben mescolate, una parte di innocenza, una parte di ritegno e una di slancio. Una memoria nitida. Una immaginazione da giungla frenata

A horizon, a sun, a sunset, a signal. An idea, a frivolous variation, a wound. A cold intelligence that looks, with the determination of a doctor, by gently prodding tender, delicate parts, for the essential point, the unseen thing upon which everything depends. The romantic abandonment to colours. The tight control of gradations, a mathematical formula for juxtapositions. Form, like the opening of a tunnel, but in a dream, a nightmare. Or the natural but risky passage into a dimension — plane, space or setting — which is contiguous to life yet different, made of materials and extraneous sensations. So why the confidential warmth, the sensation of memory, of nostalgia even? Shouldn't ingredients be specified behind a painting, next to a painter, as is compulsory with most delicate products? One part adolescence, one part craft, one part ancient history, one part instant happiness, one part memories, one part calculation, one part shrewdness and prudence mixed well together, one part innocence, one part reserve and one part impetus. A sharp memory. A jungle-like imagination with brakes slammed on at the last minute, contained in a dose just below risk. One part play (like balls of mercury), numerous

all'ultimo istante, contenuta in una dose di poco inferiore al rischio. Una parte di gioco (come palline di mercurio), tante parti rigide di lavoro, a taglio duro, implacabile. Una parte di volontà. Tutto disciolto in un paesaggio che cambia continuamente la faccia un po' per gioia, un po' per necessità in ogni caso. Dentro il tunnel a colori dalla forma che cambia sempre come se la materia fosse flessibile, entrerete con una maschera. Non è carnevale. Il mondo è buono ma non ha nessuna fiducia nella riproduzione esplicita delle immagini. Altre rappresentazioni sono qui usate di ciascuna cosa e di ciascuna esistenza, ricevute con altri strumenti. Non si può dire che sia l'essenziale. Si può dire: una bellezza non antropomorfa (liberata dai dati tradizionali, cui viene data o restituita una fisiologia propria). I colori sono colori. Ma devono esistere in una forma. Ciò che fa scattare il contatto e determina queste immagini è la parte non nota della formula, la zona finale del viaggio. Che è incoraggiante a causa dell'invito festoso (adolescenza, infanzia) e delle accorte promesse (c'entra l'età, non tanto quella fisica del pittore, un'età, una esperienza più antica, una radice non tanto chiara ma molto profonda, che va giù dentro il nero perfetto) ma non nasconde nulla dei rischi e delle difficoltà. Se necessario i colori si fanno abbaglianti, persino difficili da sopportare, le strisce-contenitore si tendono e nessuno sa se/quanto reggono. L'autore sfida certe leggi che certo esistono sulla proprietà delle non cose, dei non corpi, dei non metalli che la sua formula crea. Non abbandona l'esperimento neanche in casi estremi. Nessuno sa se è più mago, più artista o più grande istrione e giocatore d'azzardo. Perché in ogni gesto, mentre produce qualcosa, qualcosa fa scomparire. Sopprime ad esempio stordimenti, passioni, dolore, come se il trattamento fosse anestetico e invece non è anestetico. Ciascuna operazione è fatta a vivo, da sveglio, anche se intorno a lui nessuno ama ricordarlo. Vanno e vengono da terminali nascosti — che sono il più delle volte fibre nervose — i colori e intercettano forme dove altri non se l'aspettano e qualche volta producono superfici morbide, ambigue, che magari evocano un sentimento di affetto o di familiarità e forse invece sono collegati alla memoria più sensuale e meno diurna di passaggi segreti e tessuti. Tessuti umani, è possibile? Uno dei giochi più azzardati, qui, è il rapporto fra il dentro e il fuori. La luce-colore controllata dalla volontà (chiamatela gusto) impone o sovrappone una dominazione da fuori, come se tutto fosse manufatto, con tanto di revisione, garanzia e controllo per ogni prodotto. Ma il dentro? Il dentro inconscio, il dentro-sogno, il dentro-viscere, il dentro mistero, il dentro-occhi chiusi, il dentro incubo, il dentro-

rigid parts of hard, implacable work. One part will-power. All dissolved in a landscape that keeps changing face, partly through joy, partly of necessity. Wearing a mask, you enter the coloured tunnel with its ever-changing form, as if the material were flexible. It's not carnival time. The world is good but has no trust at all in the explicit reproduction of images. Other representations of each thing and each existence are used here, received with other instruments. You can't say it's the essential. You can say: a non-anthropomorphic beauty (freed from traditional data) to which a physiology of its own is given or restored. The colours are colours. But they must exist in a form. What sets off the contact and determines these images is the unknown part of the formula, the final part of the journey. Which is encouraging, due to the festive invitation (adolescence, childhood) and wary promises (age comes into it, not so much the painter's physical age, but an age, an older experience, a not particularly clear but very deep root that goes down into the perfect black) but which hides nothing of the hazards and the snags. If necessary the colours grow dazzling, even hard to bear, the container-stripes stretch and no one knows if or how far they can take the strain. The artist defies certain laws that certainly exist on the property of the non-things, the non-bodies and non-metals created by his formula. He does not give up the experiment even in extreme cases. No one knows whether he is more a wizard, an artist, a great histrionic or gambler. For in every gesture, while producing he causes something else to disappear. He abolishes, for example, dizziness, passion and pain, as if the treatment were anaesthetic, which it is not. Each operation is done alive and awake, though nobody around him likes to remind him of the fact. Coming and going from hidden terminals — for the most part nerve fibres — are colours that intercept forms where others do not expect, at times producing soft, ambiguous surfaces that evoke perhaps a feeling of affection or familiarity, whereas they may be connected to the more sensual and less diurnal memory of secret passages and tissues. Human tissues, possibly? One of the most hazardous games here is the relation between inside and outside. The light-colour operated by will (call it taste) imposes or superimposes a domination from outside, as if everything were manufactured, complete with revision, guarantee and control for every product. But the inside? The unconscious inside, the inside-dream, the inside-bowels, the inside mystery, the inside-eyes shut, the inside nightmare, the inside-memory, the inside-vision, ecstasy, exaltation and loss of reason, too, the inside has its reasons. It demands to be looked for, it demands to exist at all costs. The inside is indifferent to the notion of tragedy. The only tragic

memoria, il dentro-visione, estasi, esaltazione e anche perdita di ragione, il dentro ha le sue ragioni. Esige di essere cercato, esige a tutti i costi di esistere. È indifferente, il dentro, alla nozione di tragico. Tragica è solo, se proprio non è evitabile, una conseguenza, o un incidente fra piani e cose diverse, come un groviglio, un cortocircuito. Qui una mano lavora a tenere ciascun filo teso nel suo spazio, ciascuna corrente o fascio di fantasia o ispirazione o lutto, in una sua sfera relativamente serena dove le cose possono apparire, mostrarsi, essere viste, essere ricordate, essere misurate secondo l'ansia, la bellezza, il bisogno.

E così certe scosse diventano colori, certe idee diventano gradazione, certi disordini spingono su le forme, certi incubi si saldano in un rapporto nitido, che potete osservare, e che sembra pacificante. Una teoria è quello dell'arco costruito con pietre a secco. In ogni punto c'è sforzo, fino all'eccesso. L'immagine indica armonia, con la determinazione della forma perfetta, e alla fine persino un sorriso frivolo, come dopo il salto mortale nel circo.

No, non è un mondo parallelo alla vita, non è la composizione astratta rispetto alla figurazione, ed è evidente che non è uno spandersi di colori che violano per qualche ragione il controllo.

Il processo ricorda la fantascienza, o un grado diverso di conoscenza. Forme passano attraverso le forme e condizioni materiali (o cose) riescono a incontrarsi e a restare insieme con l'idea, lo stimolo, il ricordo, il pensiero, la meraviglia, in una gradazione da elementare a complesso che è insieme (nervoso) (mentale), fisico (la materialità dei colori) e del tutto concettuale (le forme e il modo in cui sono destinate ad esistere).

Freddezza e calore, controllo e immaginazione, superficie e profondo, calcolo e impeto, sono alcune delle contraddizioni che qui rendono la vita possibile in una serie di reazioni analoghe a quelle di alcune fisiologie. Per fortuna non esiste una conclusione. Non si è trovata la formula, il lavoro continua. Il difficile rapporto fra dentro e fuori si realizza ogni volta, ben mascherato da un senso infantile di celebrazione e di festa.

New York, giugno 1982

part, if it really is inevitable, is a consequence, or an accident between different planes and things, like a tangled knot, a short circuit. Here a hand works to keep each thread in its space, each stream or band of fantasy or inspiration or mourning, in a relatively peaceful sphere of its own, where things can appear, show themselves, be seen, remembered and measured according to anxiety, beauty and need.

And thus certain shocks become colours, certain ideas become gradations, certain disorders push the forms, certain nightmares are welded into a sharp relation, which you can observe and which seems soothing. One theory is that of the arch built of dry stones.

At every point there is stress to the point of excess. The image indicates harmony, with the determination of the perfect form, and ultimately even a frivolous smile, as after a somersault at the circus.

No, it is not a world parallel to life, it is not abstract composition as opposed to representation, and plainly it is not an expanding of colours that for some reason defy control. The process recalls science fiction, or a different degree of knowledge. Forms pass through forms and material conditions (or things) manage to meet and to stay together with the idea, the stimulus, the memory, the thought, the wonder, in a graduation from elementary to complex which is both nervous (mental), physical (the materiality of the colours) and absolutely conceptual (the forms and the way they are destined to exist).

Coldness and warmth, control and imagination, surface and depth, calculation and impetus, are some of the contradictions that make life possible here in a chain of reactions similar to those of certain physiologies. Luckily there is no conclusion. The formula has not been found, work continues. The difficult relation between inside and outside is achieved every time, well masked by a childlike sense of celebration and festivity.

New York, June 1982



Mauro Mancia.
È neurofisiologo e insegna Fisiologia umana nella Università degli Studi di Milano. Psicoanalista e membro della Società Psicoanalitica Italiana.
Ha studiato in varie Università italiane e straniere le funzioni del sogno e del sonno, il controllo centrale delle percezioni, i meccanismi della sincronizzazione e desincronizzazione della attività elettrica del cervello. Ha publicato vari lavori di neurofisiologia e psicoanalisi su riviste internazionali e italiane e i seguenti libri: "Fisiologia del sistema nervoso", Cortina, Milano 1977; "Neurofisiologia e vita mentale," Zanichelli, Bologna 1980.
Ha inoltre curato libri di psicoanalisi (Super-Io e Ideale dell'Io, Il Formichiere, Milano 1979) e scritto saggi di psicoanalisi dell'arte.

Mauro Mancia.
Is a Neurophysiologist and teaches Human Physiology in the Università degli Studi, Milan. He is a Psychoanalyst and Member of the Italian Psychoanalytical Society. He has conducted studies in various Italian and foreign universities on dreams and sleep, the central control of perceptions, and mechanisms of synchronization and desynchronization of electric activity in the brain. He has published various works on neurophysiology and psychoanalysis in international and Italian journals, as well as the following books: "Physiology of the Nervous System", Cortina, Milan 1977; "Neurophysiology and Mental Life", Zanichelli, Bologna 1980. He has also edited books on psychoanalysis (Super-Ego and Ideal of the Ego, Il Formichiere, Milan, 1977) and has written essays on the psychoanalysis of art.

Mauro Mancia

Mauro Mancia

Analisi di una geometria non euclidea

Analysis of a non-Euclidean geometry

Il lavoro di Eugenio Carmi, mi stimola una analogia con il sogno e con il lavoro dell'inconscio. Il sogno crea l'inconscio, come dice Bion, un teatro in cui drammatizzare la relazione che gli oggetti interni hanno tra loro e con il sé e la realtà. Come il sogno crea un suo spazio-tempo in cui le ansie vengono contenute, così Eugenio, con le sue geometrie e i suoi ritmi crea un tessuto di contenimento delle sue stesse ansie.
Come dietro i segni ordinati e riproducibili della biologia c'è il disordine imprevedibile del desiderio, così dietro le linee e i colori che si rincorrono con precisione cromatica nelle opere di Eugenio si nascondono apprensione e irrequitezza. All'ordine rassicurante delle linee corrisponde così il disordine delle sue emozioni.
Ad una lettura più superficiale la pittura di Eugenio sembrerebbe piena di gioia e priva di angoscia. Ma io credo che non sia proprio così. Eugenio mi appare infatti come una persona apprensiva, a volte angosciata. Un pessimista che nasconde i suoi sentimenti dietro entusiasmo e ottimismo. Un estroverso che cerca di coprire la sua profonda timidezza.

Eugenio Carmi's work stimulates in me an analogy with dreams and the work of the unconscious. Dreams create the unconscious, as Bion says; a theatre in which to dramatize the relations that internal objects have among themselves and with the self and reality. Just as dreams create a space-time where anxieties are contained, so Eugenio, with his geometries and his rhythms, creates a fabric of containment for his own anxieties.
Just as behind the orderly and reproducible signs of biology lies the unpredictable disorder of desire, so behind the lines and colours that chase each other with chromatic precision in Eugenio's works apprehension and restlessness are hidden. The reassuring order of the lines thus offsets the disorder of his emotions.
If looked at superficially, Eugenio's painting would seem to be joyful and free of anxiety. But I don't think this is quite the case. Eugenio appears to me in fact to be an apprehensive and at times an anxious person. A pessimist who hides his feelings beneath enthusiasm and optimism. An extravert who tries to cover up his basic shyness.

Ritorna così l'analogia con il sogno. Una funzione essenziale di quest'ultimo è quella di neutralizzare l'angoscia e le pulsioni di morte. Eugenio con il suo lavoro traforma la sua stessa angoscia e la neutralizza. L'ansia e il pessimismo scompaiono dal quadro perché neutralizzati e digeriti-elaborati come in un sogno che abbia adempiuto alla sua funzione. Le "cose in sè" della realtà percettiva di un mondo tormentato e inquieto, assumono una forma nel suo lavoro che è la forma del suo pensiero dove domina, come estrema difesa, l'ottimismo e la tranquillità.

È suggestiva la serie dei processi che strutturano il lavoro di Carmi: la *condensazione* innanzitutto di colori e di linee e di forme che contengono altre forme, lo *spostamento* collegato alle funzioni metaforiche del suo disegno, la *trascrizione* simbolica. L'opera di Eugenio è infatti tutta un'opera di segni che acquisiscono significati simbolici in quanto trascrivono un contenuto riferibile al suo mondo interno.

Ciò non significa che le sue opere non esprimano gioia e solarità, anzi l'esprimono senz'altro, ma come risultato di un lavoro di trasformazione, di distorsione di un contenuto che si riferisce all'ansia primaria. Quella di Carmi quindi non può essere considerata una pittura veramente ottimistica.

Lo è indirettamente, specularmente, in quanto trasformazione riuscita di una situazione interna di polarità opposta.

Arte come difesa usata a favore della creatività e dell'amore per il mondo. In un momento storico capillarmente permeato dalla morte dove l'arte sembra aver perduto le capacità magiche della metamorfosi e si compiaccia anzi di rappresentarla nelle forme più inquietanti e perverse, in un momento dicevo dove la stessa regressione del gesto pittorico ci riporta indietro alla memoria di una angoscia prenatale, Carmi riesce a proporre con la forza della semplicità e della evoluzione la linea perfetta, la limpida geometria e un insieme di intersezioni, penetrazioni, debordazioni, interazioni di colori e di forme per riaffermare con prepotenza il principio della vita.

Contribuisce a questa operazione quello che chiamerei il suo *principio di simmetria*, principio che regola la logica dell'inconscio. Per fortuna le leggi che regolano quest'ultima sono diverse e lontane da quelle della fisica. Non si può non richiamarsi qui all'opera di Matte Blanco che parla di bi-logica (o doppia logica, simmetrica e asimmetrica o aristotelica) nel tentativo di formalizzare le leggi dell'operare umano che tengono conto dell'inconscio considerato come un insieme infinito. È suggestiva una analogia con queste leggi in quanto il bisogno di simmetria e di asimmetria, ad un tempo, nello stesso spazio, come appare nell'opera di Carmi rappresenta un aspetto della struttura bi-logica simmetrica-

So we come back to the analogy with dreams. One essential function of dreams is to neutralize the dread and the instinct of death. With his work Eugenio transforms his own anxiety and neutralizes it. Anxiety and pessimism vanish from the painting because they are neutralized and digested, or elaborated as in a dream that has fulfilled its purpose.

The "things in themselves" of the perceptive reality of a tormented and uneasy world take on a form in his work: the form of his thought, where optimism and calm are dominant as an extreme defence.

The series of processes that structure Carmi's work is a most interesting one: first of all, the condensation of colours and lines and forms that contain other forms, the displacement connected to the other metaphorical functions of his project, the symbolic transcription. Eugenio's work is in fact compounded of signs that acquire symbolic meanings inasmuch as they transcribe a content referrable to his inner world. This does not mean that his works do not express joy and sunniness, indeed they certainly do; but as the result of a transformation, the distortion of a content that refers to primary anxiety. Carmi's painting cannot therefore be considered to be truly optimistic painting. It is indirectly optimistic, in a specular way, as the successful transformation of exactly the opposite internal situation.

Art as defence used in favour of creativity and love for the world. At a point in history so widely permeated with death, where art seems to have lost the magical capacities of metamorphosis and indeed takes pleasure in representing it in the most disquieting and perverse forms, at a point, then, where the actual regression of the pictorial act takes us back to the memory of a prenatal anxiety, Carmi manages to state — with the strength of simplicity and evolution — the perfect line, the limpid geometry of intersections, penetrations, overflowings and interactions of colours and forms, in an irrepressible reaffirmation of the principle of life.

Contributing to this operation is what I would call his principle of symmetry, a principle which governs the logic of the unconscious. Luckily the laws governing the latter are different and far removed from those of physics. One cannot help referring here to the work of Matte Blanco, who talks of bi-logic (or double, symmetrical and asymmetrical or Aristotelian logic), in an attempt to formalize the laws of human endeavour which take into account the unconscious as an infinite set.

An analogy with these laws is fascinating in that the need for symmetry and asymmetry, at once and in the same space, as appears in Carmi's work, represents one aspect of the bi-logical symmetric-asymmetric structure of his own un-

asimmetrica del suo stesso inconscio.
Ma l'inconscio e la dinamica dei suoi oggetti interni che obbedisce a queste leggi rimanda ai processi fondanti della identificazione. La identificazione come processo indispensabile per il costituirsi di ogni frammento di vita mentale sembra essere l'asse ideale che sostiene tutta l'opera di Eugenio. Come un bambino scinde da sè e proietta sulla madre le sue parti dolorose che devono essere trasformate e private del loro contenuto di angoscia per essere reintroiettate, così le parti infantili di noi trovano nei cerchi colorati e nelle fantastiche costruzioni gometriche di Carmi il contenitore delle loro ansie. Una opera che nasce come difesa dall'ansia, diventa così capace di neutralizzare l'ansia del mondo.
Certo, la conoscenza che emerge dai segnali di Eugenio, proprio per la loro origine profonda e difensiva, è un processo lento, labirintico, che ci costringe ad un percorso difficile, nonostante le apparenze, dove la segnaletica gioiosa e semplice porta, in realtà, ad un mondo interno problematico e complesso.

Milano, 20 settembre 1982

conscious. But the unconscious, and the dynamics of its inner objects which obeys these laws, refers back to the founding process of identification.
Identification as an indispensable process in the constitution of every fragment of mental life seems to be the ideal axis supporting the whole of Eugenio's output. Just as a child splits from itself and projects on to its mother its painful parts, which have to be transformed and deprived of their anxiety-content in order to be re-introjected, so the infantile parts of us find in Carmi's coloured circles and in his fantastic geometric constructions the container of their anxieties.
A work born as a defence against anxiety thus becomes capable of neutralizing the world's anxiety.
Of course, the knowledge which emerges from Eugenio's signs, due precisely to their profound and defensive origin, is that of a slow, labyrinthine process. It forçes us along a path which is, despite appearances, a difficult one, where the joyful and simple system of direction signs leads, in actual fact, to a problematical and complex inner world.

Milan, September 1982



Ruggero Orlando.
Come giornalista, è nato con il mezzo elettronico: le sue attività per giornali e riviste, benchè frequenti ed esercitate in varie parti del mondo, sono state sempre marginali.
In gioventù si rivelò in lui alquanta incompatibilità con il regime fascista. Ruppe con esso dopo la costituzione dell'asse Roma-Berlino. Esule in Inghilterra, ufficiale di collegamento fra le forze alleate e la Resistenza, nel dopoguerra è stato corrispondente della RAI da Londra e da New York; per 4 anni è stato deputato socialista al Parlamento.
Ha scritto un romanzo (Gli anni dell'aquila) e vari libri di prosa e poesia.

Ruggero Orlando.
As a journalist, began with the electronic medium, whilst his work with newspapers and periodicals, though frequent and done in various parts of the world, has always been marginal.
In his youth his views became somewhat incompatible with those of the Fascist regime. He broke with it, in fact, after the formation of the Rome-Berlin axis.
Exiled in Britain, a liaison officer between the forces and the Resistance, after the war he was a RAI correspondent from London and New York. For 4 years he was a Socialist member of the Italian Parliament.
He has written a novel (Gli anni dell'aquila) and various books of prose and poetry.

Ruggero Orlando

Le jute

Da una generazione Eugenio Carmi ci ripropone l'O di Giotto. L'aneddoto o la leggenda attribuita al padre della pittura italiana conferma l'autorità del cerchio, così come la suprema visione del suo contemporaneo e amico padre della lingua italiana che nei cerchi finali della Divina Commedia scorge la rivelazione di Dio.
Euclide e Apollonio ci dicono che cerchio è la sezione di un cono tagliato da piano perpendicolare all'asse, caso limite di infinite ellissi, insomma l'ellissi ridotta alla perfetta semplicità quando il centro e i due fuochi ne divengano il medesimo punto; poeticamente esprime l'indeterminazione perché è uguale in tutte le direzioni, il suo contorno, la circonferenza, essendo il luogo dei punti ugualmente distanti da un punto. Dal cerchio guardiamo in alto, in basso, a destra e a sinistra con invito equanime.
È la "figura" ideale. Incidentalmente, una pittura di cerchi conferma quanto sia inesatto il linguaggio di chi si sforza di tradurre in parole l'arte visiva, e la divide in arte astratta e "figurativa". Le figure geometriche sono figure per eccellenza. Eugenio Carmi reagisce alla loro staticità classica con i

Ruggero Orlando

Jute canvas

For a generation Eugenio Carmi has been redeveloping Giotto's O.
The anecdote, or legend, attributed to the father of Italian painting confirms the authority of the circle, as does the supreme vision of his contemporary and friend, the father of the Italian language, who, in the final circles of the Divine Comedy, *glimpses the revelation of God.*
Euclid and Apollonius tell us that a circle is the section of a cone cut from a plane perpendicular to its axis, an extreme case of infinite ellipses: the ellipse, in short, reduced to perfect simplicity when the centre and the two focuses become the same point. Poetically, it expresses indetermination since it is equal in all directions, its boundary, the circumference, corresponding to points equidistant from a central point. The circle invites us to look serenely up, down, right and left.
It is the ideal "figure". Incidentally, a painting of circles confirms how inexact is the language of those who strive to translate visual art into words, and divide it into abstract and "figurative". Geometric figures are figures par excellence. *Eugenio Carmi reacts to their classically static quality with*

colori. Sono i neri, i verdi, i rossi, gli azzurri che benchè tirati con la riga ad attraversare la traccia del compasso si rendono irrequieti l'un l'altro; un colore ha la proprietà di alterare il valore di quello che gli sta accanto, di educare volta per volta l'occhio a guardare diversamente e il cervello e l'animo a reagire diversamente, e Carmi sfrutta a oltranza tali problemi e soluzioni di ottica e di psicologia.

Questa volta giunge con una novità: la juta. Erta, morbida, ruvida la tela di juta è la più difficile a dominarsi dai pittori, e ci vuole una pittura geometrica, ridotta alla semplicità del cerchio e delle rette parallele per non risentire della sua grossolanità, appunto la pittura di Eugenio Carmi il quale ha scoperto una strana, ironica parentela fra la nuova materia affrontata e gli acrilici che vi stende sopra: una parentela come quella dei fratellastri e delle sorellastre, e con la juta le sue opere diventano, oltre che geometriche, materiche.

Si direbbe che la plasticità della juta invita tattilmente alla terza dimensione e Carmi, analista delle superfici, le vede vibrare nello spazio.

La pittura su juta mantiene le qualità dell'affresco, ravvicinato tuttavia allo spettatore sicché questo ne studii e goda la fattura; Carmi introduce lo sfondo nel dialogo come già facevano della tela non preparata per esempio gli impressionisti napoletani, e citiamo Dalbono. La juta è dura come le vele o i manti dei beduini; ecco perché dà il sapore del bassorilievo, quello del sughero di cui si fanno i tappi perché è legno che respira, il mistero, la sensualità dei pori, la terra arata, i pagliericci, le cortecce. Perché i pittori antichi dipingevano sul legno, e su legni diversi, oppure sul rame? L'arte, è stato detto, è spesso una lotta fra spirito e materia, la ricerca, diceva Michelangelo, della statua che il marmo nasconde dentro di sé, sicché la materia sia pure quale antagonista è sempre essenziale; e per l'artista avere a che fare con una data materia è un affare serio, e gli impone una scelta. Ecco che Eugenio Carmi questa volta sceglie la juta: è pianta di uso antico, nativa del Bangladesh, che ha abbondantemente allignato in Brasile, la cui fibra è seconda solo al cotone come consumo tra i filati. Furono gli scozzesi, gente economa e dal gran senso degli affari, che primi adoperarono la juta fino ad allora impiegata nei cordami, nella tessitura. È tappezzeria di moda, apprezzata per la sua eleganza rustica. Far sì che i colori le aderiscano richiede una certa pratica, e impegna il pittore a decisioni nette: ma, quando una data tinta le aderisce, acquista un peso più solenne che non sulle tele normali o su tavola.

Forse sono le eclissi che hanno insegnato a Carmi il dramma dei suoi cerchi e più in generale delle sue superfici quando

colours. It is the blacks, the greens, the reds, and the light blues which, though drawn by a ruler to cross the compass radius, make each other uneasy; one colour has the property to alter the value of the one next to it, to educate the eye each time to look differently, the brain and the mind to react differently; and Carmi heavily exploits these optical and psychological problems and solutions.

This time he has brought a novelty: jute. Stiff, soft and rough, jute canvas is the most difficult for painters to master, and it takes a geometric painting, reduced to the simplicity of circles and parallel lines, not to feel the effects of its coarseness; it takes, in fact, the painting of Eugenio Carmi, who has discovered a strange, ironic kinship between the new material tackled and the acrylics which he spreads on it: a kinship like that of half-brothers and half-sisters. With jute moreover, his works become textural as well as geometric.

The plasticity of jute would seem to extend a tactile invitation to the third dimension, and Carmi, an analyst of surfaces, watches them vibrate in space.

Painting on jute maintains the quality of a fresco, brought closer however to the spectator, so that he can study and enjoy its workmanship. Carmi introduces a backcloth into the dialogue, as for example the Neapolitan impressionists did — and I mention Dalbono — with unsized canvas. Jute is hard, like sails or beduin cloaks; which is why it suggests the effect of a bas-relief, of the cork used for bottles because it is a wood that breathes, with the mystery and the sensuality of pores, ploughed fields, haystacks and bark. Why did classical painters paint on wood, and on different woods, or on copper? Art, it has been said, is often a struggle between mind and matter; the search, Michelangelo said, for the statue which the marble hides within it. So the material, albeit as the antagonist, is always essential; and for the artist, having to do with a given material is a serious business that imposes a choice upon him. So this time Eugenio Carmi has chosen jute. A plant of ancient use, native to Bangladesh, it flourished abundantly in Brazil and its fibre is second only to cotton in yarn consumption. It was the Scots, a canny people with a keen eye for business, who were the first to adopt jute, which had previously been used only for rope-making, in their weaving. It makes fashionable wall-covering, appreciated for its rustic elegance. To get colours to adhere to it requires a certain amount of practice and involves the painter in definite decisions: but, when a particular shade does adhere to it, it acquires a more solemn strength than on normal canvases or on wood.

Maybe it is eclipses that have taught Carmi the drama of his circles and more generally of his surfaces when others intersect

altre le intersecano; oppure le galassie e i pianeti in viaggio, nel quale caso i quadri e gli arazzi suoi anziché astrazioni diventano, in senso letterale, orbite che in natura si concepiscono solo idealmente, fatte segno concreto. Se queste orbite, o certi quadrati del tipo che Malevich volle come marca del suo "suprematismo", si incontrano e scontrano fra loro, producono iridi disciplinate, prolungamento dell'una figura nel corpo dell'altra e reciprocamente, ci dettano un'originale prosodia.

Roma, giugno 1982

them; or travelling galaxies and planets, in which case his paintings and tapestries, instead of abstractions, become, in a literal sense, orbits which in nature are conceived only ideally, but now become concrete signs. If these orbits, or certain squares of the kind created by Malevich as the brand-mark of his "suprematism", meet and clash, produce disciplined rainbows, the extension of one figure into the body of another and reciprocally, they dictate an original prosody.

Rome, June 1982