L'astrattismo eccentrico di Carmi

La psicologia

Marcello Cesa Bianchi

Di fronte ai segnali immaginari di Carmi io mi pongo non certo come critico d'arte, ma come studioso di percezione. E non è questa una scelta rispetto a possibili alternative: in realtà, quella che noi chiamiamo "deformazione professionale" mi impedisce di pormi diversamente, di staccarmi da uno schema di riferimento che si è venuto costituendo attraverso i miei studi ma anche in funzione di tutti i fatti vicini e lontani che hanno contraddistinto finora la mia vita.

Ciò che mi ha colpito innanzitutto è stata una sorta di insistenza ossessiva su questi segnali. Segnali di che cosa,portatori di quali messaggi? Osservandoli, ci si può rendere conto di come in essi operino quelli che la Scuola della Forma chiamava i fattori strutturali della percezione: le distribuzioni e gli accostamenti delle superfici geometriche bianche, nere, dei diversi colori potrebbero essere utilmente presentate in un'aula universitaria per dimostrare le leggi dell'organizzazione percettiva: la vicinanza, la continuità, la chiusura, l'eguagliamento, il contrasto.....

Siamo quindi di fronte a delle "forme buone", cioè a delle situazioni stimolo tali da indurre in modo coercitivo una sola soluzione percettiva. Questa coercizione formale non trascina peraltro con sè un significato obbligato perchè convenzionale (come un bicchiere, una pera, ma anche come un triangolo, un cerchio) ma, al contrario stimola la tendenza di ogni uomo a dare un significato a tutto ciò che percepisce, in un'area estranea al vissuto e al convenzionale.

La critica

Giorgio di Genova

Carmi é un fanatico della comunicazione ed, essendo pittore, ha scelto ovviamente di comunicare con gli strumenti basilari della pittura: il colore e i simboli, in quanto simboli della forma e dei suoi rapporti. Naturalmente le "comunicazioni" che egli affida alle sue opere rispecchiano la sua *Weltanschauung* (visione del mondo), per cui si può dire che tutta la sua produzione altro non é che la segnaletica del suo pensiero, sia nei suoi aspetti filosofici che in quelli psicologici. Se le dissonanze cromatiche delle sue opere alludono alla varietà dialettica del reale e i tagli imprevisti e imprevedibili, (così come le intrusioni di elementi estranei della struttura dell'opera) ribadiscono l'incontrollabilità della vita e sottolineano il ruolo che il caso ha in essa; l'estrema pulizia, il rigoroso controllo e la geometrizzazione dei suoi elementi espressivi dichiarano il desiderio d'ordine e serenità che Carmi cova per esorcizzare il suo disagio di uomo che soffre il brutale disordine delle società consumistiche, disordine da lui già rappresentato agli inizi degli anni '60 con opere neodadaiste ed ora contestato con i suoi inni policromatici calcolatissimi fin nelle loro sorprese percettivistiche.

Carmi, essendo un patito della comunicazione, non poteva che essere un estroverso e nella sua libera estroversione non poteva sfuggire alle suggestioni dei nuovi mezzi espressivi d'ogni tipo, né dei più avanzati veicoli di comunicazione, quali la televisione a colori e la stessa elettronica. Di questi mezzi egli s'é anche servito e si

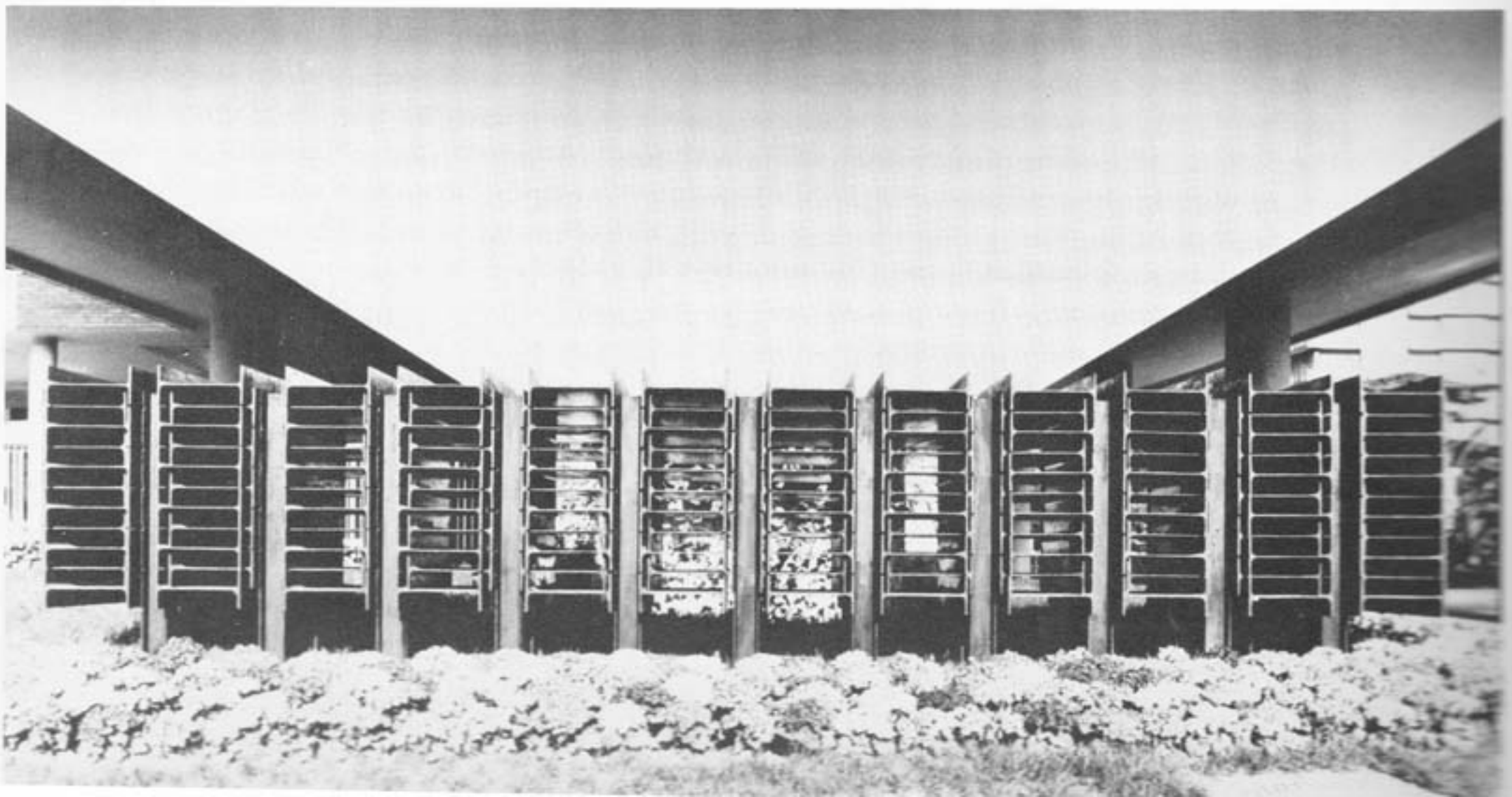
I segnali che affollano il mondo in cui siamo immersi hanno sempre un significato preciso, univoco, al quale siamo condizionati fin da bambini: proibiscono, consigliano, informano, minacciano - e lo fanno sempre in un modo impositivo, ancorato a leggi, regolamenti, convincimenti palesi od occulti di una determinata società. Bloccano la fantasia umana nella misura in cui forniscono una soluzione precostituita, che non può essere rifiutata e che incombe triste e paradossale sui nostri pensieri. L'insistenza di questi segnali ci pone di fronte ad interpretazioni già totalmente elaborate, a cibi pre-digeriti dei quali non potremo mai conoscere il sapore che avrebbero per ciascuno di noi.

L'insistenza dei segnali di Carmi, al contrario, ci mette a confronto con situazioni che, anche se rigorosamente definite dal punto di vista formale - o forse soprattutto per questo - invitano chi li osserva a una propria elaborazione creativa, che prescinde dal condizionamento a cui siamo sottoposti anche attraverso i mass-media. E questa elaborazione è possibile per il bambino come per l'adulto, per l'erudito e l'analfabeta. I segnali immaginari rappresentano quindi - se questa interpretazione è corretta - una possibilità per l'uomo d'oggi appiattito e passivizzato da una serie di in-

serve in un complesso gioco di dare e avere che naturalmente ha contribuito non poco a determinare la formazione e la connotazione del suo attuale linguaggio, impostato su una grafica piattezza (come avviene in gran parte dell'universo della grafica pubblicitaria) e strutturato su bande e strisce cromatiche (come avviene appunto nella televisione a colori).

Date queste premesse, appare piuttosto logico che il linguaggio di Carmi privilegi la percezione sopra tutto. Tuttavia, va precisato che Carmi non considera mai la percezione come momento meramente passivo, cosa che specialmente oggigiorno molti pittori vanno facendo, così come non s'é mai adeguato al geometrismo di gran parte dell'astrattismo tradizionale. Proprio per questo possiamo dire che il suo appare come un astrattismo eccentrico, che, pur tenendo conto della lezione delle avanguardie storiche (scomposizione e trasparenza del cubismo: dinamismo, simultaneità e, nel passato, onomatopee delle "parolibere" del futurismo), solleva in continuazione obiezioni a certe prove non solo dell'astrattismo geometrico italiano, ma anche internazionale, talvolta fino a rifare con ironia il verso a certe esperienze realizzate nell'ambito del Bauhaus

Eugenio Carmi - "HE 120 - IPE 400", 1965. Scultura in acciaio all'ingresso del nuovo Politecnico di Napoli: m. 6 x 1 x 1,20 (9 tonnellate).





Konrad Wachsmann con Eugenio Carmi a Gavi.

fluenze che si esercitano nell'ambiente di lavoro ma anche nelle ore del tempo libero; la possibilità di esprimere la propria inventività, di cercare almeno per qualche minuto una soluzione diversa da quelle che gli vengono monotonamente imposte.

Questo modo di presentare l'opera artistica non come qualcosa da ammirare passivamente, ma come un mezzo per vivere in modi diversi da quelli abituali il proprio rapporto con la realtà, consente anche di ottenere che le immagini di una civiltà giungano a tutti, compresi i bambini e gli inesperti, che abitualmente ne sono esclusi. L'utilizzazione in questo senso dei rifiuti della civiltà dei consumi elaborati da Carmi nelle composizioni del 1964-65, rappresenta una conferma di questo intedimento. Così come la stimolazione, anzi la provocazione dello spettatore, a partecipare attivamente al rapporto con la realtà, trova una espressione significativa nel Carm-o-matic (Londra, 1968), uno dei pochi strumenti della tecnica capace di fare impazzire di gioia persone tanto diverse l'una dall'altra.

I segnali immaginari rappresentano forse un nuovo linguaggio, nel quale il percepito costituisce non soltanto una informazione sulla realtà, ma anche un mezzo per variare il proprio comporta-

(soprattutto Itten e Albers, ma anche Kandinsky). Quasi a voler significare che le avanguardie peccarono di schematismo programmatico e di timidezza perché il loro sperimentalismo non giunse a prendere in considerazione le infinite incongruenze che possono scaturire dal più radicale razionalismo, per il fatto che in quel gran teatro delle forme tali esperienze si arrestarono davanti ai sipari, senza scostarli e sbirciare dalla fessura.

Carmi, invece, i sipari del teatro delle forme li ha scostati, ed è così che ha potuto scoprire le interferenze della percezione sul geometrico possibili nell'ambito d'uno sperimentalismo, dal quale secondo lui non possono essere esclusi le peripezie, gli accidenti e gli incidenti, addirittura, sia della geometria che del colore. Tutto ciò con conseguenze inevitabili sulla percezione, appunto, in una dialettica fitta e serrata, inestricabile, direi, di rimandi e ribaltamenti del protagonismo degli elementi che costituiscono l'opera. Di qui nasce il teatro della geometria di Carmi, dove agiscono, in balletti percettivistici, linee, forme geometriche e colori. Di qui le sue dissonanze cromatiche, quasi una dodecafonia visuale, dove polarità positive e ne-

mento verso la realtà, e modificare quindi anche la percezione: é questa una interazione fra l'immagine e la persona che entrambe operano, e in una modalità non disgiungibile, nell'orientare il comportamento dell'uomo e il suo modo di vedere e anche di pensare.

É singolare come questo modo di intendere l'arte - che non é più l'oggetto privilegiato di alcuni più fortunati o più furbi, ma è, o almeno vuole essere, uno degli elementi costitutivi della vita di ogni giorno - presenti una particolare analogia con il modo in cui alcune delle scuole psicologiche più avanzate intendono la percezione: come un processo non autodelimitato, ma autoestendentesi a coinvolgere non soltanto i dati sensoriali ma anche quelli connessi al funzionamento dell'intera personalità; comprendente non soltanto la recezione di informazioni ma anche il contatto cognitivo con il mondo, in funzione di un adattamento (Helson) necessario tra individuo e ambiente, di un equilibrio (Piaget) tra strutture irreversibili o semireversibili, di una soluzione in termini probabilistici (Brunswick) del rapporto tra stimolazione e risposta.

I segnali immaginari suscitano la gioia che deriva dall'osservazione di forme e di colori piacevoli ma anche l'ansietà vissuta in funzione della necessità di dare una risposta che coinvolge la propria persona, di non interrompere un dialogo avviato in termini non conformistici e non convenzionali. Alla certezza assiomatica, alle immagini attese, si sostituisce il dubbio e la probabilità, la novità e la speranza.

E in questo senso si può forse anche cogliere il significato politico che i segnali immaginari sottendono: il rifiuto di un modo di intendere la vita, di una società che ponga la maggior parte degli uomini nella condizione di dover dipendere, consapevolmente o meno, dalle macchine e da chi le manovra, che induca alla passività e al rifiuto dell'impegno personale, viene espresso non attraverso la denuncia realistica - la quale mette a sua volta l'uomo di fronte a una soluzione pre-costituita ma con un richiamo di ogni uomo alla sua responsabilità e alle sue scelte.

Marcello Cesa-Bianchi

gative della scala cromatica diventano le luci e le ombre del colore in sè, luci e ombre che sovente interferiscono per sovrapposizioni improvvise e impreviste,ricomplicando in continuazione la spazialità psicologica delle opere, dove ancora una volta psicologia e percezione finiscono con l'andare a braccetto.

Naturalmente di tutto ciò non poteva non risentire l'ottica di Carmi. Egli, infatti, con un'ottica ridotta per lo più a strisce per ottenere una coralità cromatica, altrimenti impossibile, attinge alla geometria per contraddirla dall'interno, e ancora con l'aiuto della psicologia della percezione. Così i suoi cerchi, i suoi triangoli e le sue rette diventano i soli, le lune, i monti e gli orizzonti d'una immaginazione analitica che si specchia nei suoi sogni geometrici, percettivi e cromatici, (ma d'un cromatismo che poggia tutto sull'uso simbolico del colore) con il segreto assillo di trovare un qualsiasi equilibrio - anche improbabile - come del resto certe fratture interne alle strutture denunciano chiaramente.

Pure quando parte dall'esperienza dell'iride, Carmi ne ribalta i principî, al punto che i suoi sono sempre arcobaleni impazziti, ridotti ai minimi termini di segmenti rettilinei, spesso incapsulati in cerchi triangoli o quadrati (quasi si volesse con questi ultimi dare una risposta policroma al *Bianco su bianco* di Malevic).

Carmi è ormai da anni indefessamente impegnato in una produzione che esula dai consueti canoni dell'astrattismo e va al di là delle usuali cognizioni cromatiche, fino a rimettere in discussione tutti i principî dell'arte optical. Senza posa, opera per opera, egli rimescola le carte del visuale e del percettivo nella pittura, quasi a voler proseguire quell'importante esperienza presentata nel 1966 alla Biennale di Venezia sotto il titolo "Struttura policiclica a controllo elettronico", in cui era evidente l'aggancio al futurismo sia nel libero uso del lettering che nel dinamismo, in quel caso tradotto nel concreto movimento delle immagini.

Ed è proprio da questo continuo rimescolar le carte del visuale e del percettivo che scaturisce quel pizzico di fantasia che dà sapore allo sperimentalismo di Carmi.

Giorgio Di Genova