Attraverso le porte della percezione
L'arte di Eugenio Carmi

Duncan Macmillan

Se si pulissero le porte della percezione, ogni cosa apparirebbe all'uomo come essa veramente è, infinita.

(W. Blake, *Le nozze del cielo e dell'inferno*, traduzione di G. Ungaretti)

Negli ultimi vent'anni Eugenio Carmi ha dipinto quadri astratti di un'austera bellezza, costruiti su un vocabolario di semplici forme elementari e di campiture cromatiche uniformi. Pittura di semplicità ingannevole, perché nata dall'esperienza di una lunga vita di lavoro, contrassegnata da una singolare creatività e dalla fedeltà ad una tradizione radicale dell'arte che ci riporta, attraverso la rivoluzione russa, al diciottesimo secolo. Essa ha riflettuto profondamente sui problemi della comunicazione e sulla funzione sociale dell'arte. La sua evoluzione è il risultato di una lunga serie di esperienze innovatrici sull'applicazione dell'arte, e dell'impegno concreto dell'artista nella società.

Nato a Genova nel 1920, Carmi lavora attualmente a Milano; era già famoso come artista e designer grafico quando, nel 1956, divenne consulente artistico della società siderurgica italiana Cornigliano. Fu l'inizio di una fruttuosa collaborazione durata fino al 1965. Nel 1958 la Cornigliano era divenuta Italsider, la maggiore industria siderurgica a partecipazione statale in Italia. Con l'appoggio del direttore generale Gianlupo Osti, Carmi sviluppò uno stretto rapporto di lavoro con l'azienda. Un tipo di rapporto la cui importanza (oltre che per la carriera personale dell'artista) è indicata dal fatto che fu largamente imitato da altri.

Tale collaborazione ebbe diversi aspetti. La rivista aziendale, ad esempio, con la consulenza artistica di Carmi dedicava la copertina di ogni numero ad un diverso artista contemporaneo, inclusi Calder, Max Bill e molti altri, fra i quali Severini — un interessante legame con i futuristi. Se l'Italsider avesse acquistato tutte le opere riprodotte, avrebbe ora una straordinaria collezione. Carmi fece eseguire e promosse con successo stampe di vari artisti contemporanei da vendere a basso prezzo ai lavoratori dell'azienda. Attraverso di lui l'Italsider fu direttamente coinvolta nella sponsorizzazione della prima mostra europea di scultura all'aperto in spazi pubblici (organizzata a Spoleto nel 1962 da Carandente). Non solo, ma gli artisti — Carmi stesso, David Smith, Calder e altri nomi internazionali — realizzarono le loro opere in acciaio negli stabilimenti dell'azienda. Un esempio fondamentale di collaborazione diretta fra artista e industria, in officina e in rapporto con il grande pubblico. Un esempio molto imitato negli anni Sessanta e Settanta.

Carmi predilige ancora il lavoro di gruppo e ricorda con piacere i rapporti di collaborazione all'Italsider, non soltanto quando costruiva le sue sculture in acciaio, ma anche nel suo impegno in ogni settore della comunicazione visuale. Come designer, ad esempio, si occupò della riforma dell'immagine aziendale. Interessante inziativa in questo campo fu, nel 1965, ridisegnare tutta la segnaletica antinfortunistica d'officina.

I risultati sono eccezionali esempi d'arte grafica ma anche qualcosa di più. La revisione radicale di Carmi implicò il ripensamento non solo del contenuto dei messaggi ma anche del rapporto tra segnali, pericolo rappresentato e lavoratori destinatari dei mes-

saggi. Come criterio base, Carmi spostò il contenuto del segnale dalla descrizione del pericolo all'indicazione delle parti del corpo minacciate. Poté in tal modo ridurre il messaggio ai suoi elementi più semplici e immediati, ma così facendo non si limitò a centrare il contenuto sul caso specifico, ma analizzò l'intera struttura del messaggio riducendolo alla sua forma simbolica e visuale più incisiva.
Nel suo libro su Carmi del 1973, il suo grande amico Umberto Eco illustrò questo sistema riformulato di segnaletica ponendolo a confronto con quello tradizionale usato allora dalle industrie, appesantito da ogni genere di dettagli narrativi e circostanziati[1]. Era un esempio di analisi semiologica e, attraverso la scelta delle illustrazioni, Eco implicava un'analogia tra l'operato di Carmi e il tema che sta al centro del proprio impegno intellettuale: far chiaro nella comunicazione attraverso lo studio della semiologia, da lui definita «la scienza dei segni». Significativo, forse, come caso di contiguità di interessi di due amici che operano in campi paralleli del linguaggio e dell'immagine; ma è possibile che sia qualcosa di più e che rispecchi le comuni origini dell'impegno di entrambi.
Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, Carmi lavorava in modo decisamente astratto. Si serviva per lo più del collage per creare immagini — essenzialmente semplici — impiegando trame e forme casuali analogamente a quanto facevano altri artisti contemporanei come Tápies, Dubuffet e Alberto Burri. Anche nell'ambito di questo linguaggio, tuttavia, il suo lavoro era caratterizzato dalla semplicità. Nel 1963 Carmi fece un passo importante verso un tipo d'arte più formale quando impiegò fogli di scarto di latta litografata a colori trovati in una tipografia commerciale, da lui usati come una sorta di *ready-made*. All'apparenza era un'operazione simile a quella di Warhol, ma per Carmi significò la possibilità di stabilire un linguaggio comune di forme universali e non di celebrare il consumismo come religione del ventesimo secolo che genera le proprie icone. Un po' più tardi, Carmi si mosse nella direzione di un'arte decisamente più rigorosa e geometrica, che si ispirava in qualche modo alle forme del suo rinnovato sistema di segnaletica antinfortunistica realizzato per l'Italsider.
Il lavoro di artisti come Vasarely e Max Bill, con i quali Carmi era in rapporti di amicizia, era conosciuto negli anni Sessanta con il termine generico di *op-art* perché impiegava forme semplici e interazioni di colori per sfruttare le possibilità dinamiche degli effetti ottici. L'ascendenza di quest'arte risaliva al primissimo avvio del modernismo, al lavoro di artisti come Delaunay, gli orfici, i futuristi, Kandinsky e Mondrian, tutti impegnati a perseguire una rivoluzione fondamentale, permanente, artistica, intellettuale e, in ultima analisi, politica sulla base della rivoluzione poetica del cubismo. Erano animati dall'idea che fosse possibile raggiungere un punto in cui l'arte si identificasse e rappresentasse in qualche modo il nucleo irriducibile del messaggio visivo, scomponendone il linguaggio nei suoi elementi essenziali e così liberandolo dal peso del bagaglio ereditato di valori convenzionali della rappresentazione. Delaunay aveva dimostrato che questo si poteva fare senza far perdere alla pittura il potere di descrivere materia e spazio — la dimensione essenziale per dare più spazio alla materia. Delaunay aveva inoltre creduto di poter rappresentare, attraverso la vibrante interazione del colore puro, l'energia stessa, il dinamismo che anima la materia.

I tentativi che portarono più lontano in questa direzione furono tuttavia quelli dei russi, in stretto contatto con i futuristi italiani. Il più radicale di loro era Malevič, che dipingendo nei suoi quadri, per esempio, un quadrato nero o un quadrato bianco, voleva rappresentare l'estremo *a priori* del linguaggio dell'arte. C'era in Malevič un'esplicita intenzione rivoluzionaria ed è qui che si possono scorgere chiaramente i legami che uniscono Carmi ed Eco a tutta questa tradizione.

Eco si è dedicato alla demistificazione del linguaggio. Senza sottovalutarne qui la complessità, si può dire che egli ha mostrato come sia possibile analizzare il linguaggio in modo da rilevarne elementi, forme e processi essenziali. Può sembrare una ricerca accademica fine a se stessa ed autogratificante, e spesso la materia è stata trattata proprio così, chiarendone paradossalmente i termini solo per oscurarli poi in un nuovo, ermetico linguaggio gergale. Ma nel caso di Eco, questa ricerca sembra condotta con lo scopo di superare simili chiusure. Nel discutere testi di estetica che egli vede come eccezionali forme di comunicazione, per esempio, Eco ne identifica il potenziale rivoluzionario:

«Cambiare sistemi semantici significa cambiare il modo in cui la cultura 'vede' il mondo. Quindi un testo di tipo estetico che così frequentemente si supponeva essere assolutamente estraneo a ogni condizione vera (e di esistere ad un livello al quale l'incredulità è totalmente sospesa) solleva il sospetto che la corrispondenza fra la presente organizzazione del contenuto e gli stati 'attuali' del mondo non siano né i migliori né i finali.»[2]

Quindi Eco identifica chiaramente il potere contenuto nelle strutture del linguaggio e dell'arte. Egli sostiene altrove (specialmente in *Interpretation and Overinterpretation*) che questo potere è stato protetto ed utilizzato investendo nella sua segretezza, trattando il linguaggio non come mezzo trasparente ma opaco. Considerandolo così, anziché un mezzo attraverso il quale noi comunichiamo, esso diventa fine a se stesso. Diventa esoterico, non essoterico. Il suo significato è cercato nelle sue forme e costruzioni, non attraverso di esse. Così il linguaggio diventa autoreferenziale e capace di significare ogni cosa o, al punto estremo della de-costruzione, niente. La sua apparente opacità ne fa un nascondiglio per segreti e pseudomisteri.

L'obiettivo unificante della semiologia di Eco sembra essere quello di infrangere il potere del segreto creato dalla oggettivazione del linguaggio, potere che egli identifica con la tradizione ermetica nella quale il linguaggio scivola di mistero in mistero, così che ogni segreto rivelato svela dentro di sé un nuovo segreto. Eco descrive questa posizione ermetica:

«Per salvare il testo — cioè per trasformarlo dalla illusione del significato alla consapevolezza che il significato è infinito — il lettore deve sospettare che ogni linea di questo nasconda un altro significato segreto; parole invece di detti, nascondono quanto non detto.»[3]

Anziché trovare un chiarimento, come Eco stesso spiega nel *Pendolo di Foucault*, l'indagatore va sempre più a fondo, avviluppato in un apparente mistero in cui «il simbolo tanto è più pieno, rivelante, possente, quanto più è ambiguo, fugace.»[4] Usando il romanzo, la forma di letteratura più popolare (in parallelo con i progetti di arte pubblica di Carmi), Eco diffonde le sue interpretazioni tra il più ampio pubblico possibile. Impegnato socialmente e anche poli-

ticamente (almeno negli intenti se non forse nell'impatto globale), il suo progetto si può paragonare a quello dei primi traduttori della Bibbia, che hanno avviato — si potrebbe dire — l'evoluzione della democrazia moderna. La loro opera svelò a tutti il segreto centrale sul fondamento del potere gerarchico. Alcuni pensatori moderni, ugualmente consapevoli del potere del linguaggio, ne hanno cercato la sovversione attraverso il sovvertimento del linguaggio stesso. Insomma, uccidendo il messaggero. Ma la posizione di Eco, per contrasto, può essere paragonata al *common sense* del filosofo Thomas Reid, che identificava lo scetticismo di Hume come risultato di una falsa oggettivazione della ragione. Reid sosteneva che le idee, come anche il linguaggio nell'opinione corrente, avevano cessato di essere il trasparente veicolo del pensiero ed erano diventate opache — non un mezzo, ma una barriera fra la mente e il mondo esterno.

L'opera di Carmi suggerisce che i suoi obiettivi sono simili, poiché egli ha lavorato per liberare il linguaggio pittorico dalle forme delle strutture ereditate. I due amici mostrarono di lavorare su un terreno comune quando, nel 1966, furono pubblicati i loro due primi libri per bambini: *La bomba e il generale* e *I tre cosmonauti*. Eco scrisse il testo e Carmi lo illustrò. Recentemente se n'è aggiunto un terzo: *Gli gnomi di Gnù*. Sono storie impegnate. Favole raccontate con grazia, spirito e ironia per illustrare ai bambini rispettivamente l'assurdità delle armi nucleari, l'intolleranza razziale e il disordine ecologico del mondo.

In tutte e tre, sorprendentemente ma con molta efficacia, invece delle illustrazioni convenzionali, Carmi ha usato il suo consueto stile astratto, adattandolo solo in minima parte. Avendo capito che la storia fornisce il contesto e che questo fornisce a sua volta quanto è necessario alla interpretazione, egli ne ha eliminato — come aveva fatto per i segnali dell'Italsider — tutte le ridondanze e i dettagli narrativi specifici che ci attendiamo di solito da un'illustrazione. Carmi ha concentrato la nostra attenzione sull'immagine e, con un felice paradosso, ha creato l'illustrazione 'astratta'. Il risultato è un'elegante esemplificazione di ciò che Eco chiama «l'economia dei segni.» Ed è anche una dimostrazione della trasparenza del segno, della separazione tra il segno e il suo significato e della sua funzione nella cornice del messaggio.

Non solo all'Italsider ma anche altrove negli anni Sessanta, Carmi lavorò a progetti sull'arte pubblica, sempre dedicati alla divulgazione di una radicale ma lucida e accessibile forma d'arte. Fece parte, ad esempio, del gruppo di artisti che fondarono una cooperativa, la Cooperativa di Boccadasse, aprendo una galleria in un vecchio deposito di carbone, chiamata Galleria del Deposito. Scopo dei nove artisti della cooperativa, che ricorda gli intenti di William Morris, era di scavalcare i mercanti e di raggiungere direttamente il pubblico con opere offerte a basso prezzo e disponibili immediatamente. Con lo stampatore jugoslavo Brano Horvat, per esempio, produssero serigrafie proprie e di artisti come Max Bill, Soto, Pomodoro, Fontana, Capogrossi ed altri. Adottando la serigrafia, che a quell'epoca non era generalmente usata per lavori di artisti, sfruttarono una tecnica industriale poco costosa, che permette di produrre un indefinito numero di copie senza deteriorare la qualità dell'immagine. Nello stesso modo il gruppo collaborò anche a realizzare multipli in vari altri materiali, sfruttando tecniche di produzione che avrebbero permesso di riprodurre e distribuire commercialmente un numero indefinito di copie.

Seguendo gli stessi concetti, attratto dall'esistenza di un codice essenziale di segni universalmente conosciuto, che non era semplicemente linguaggio o semplicemente forma, Carmi fu affascinato dalle onomatopee dei fumetti, che utilizzavano forme poste al servizio del suono.
Il saggio di sinestesia che ne risultò fu *Stripsody*. Eco scrisse: «*Stripsody* rappresenta il viaggio di Carmi nel paesaggio visivo-sonoro delle onomatopee dei *balloons*.»[5] Non era, comunque, solo una serie di quadri che sfruttavano le forme dei suoni. Carmi fece semplicemente ciò che faceva anche Lichtenstein in quel periodo: rendere iconico il linguaggio visivo dei fumetti, senza modificazioni significative. Tuttavia in *Stripsody* egli creò nuove forme elementari che non solo raggiunsero l'obiettivo di Delaunay e dei futuristi di esprimere il dinamismo, ma andarono oltre, attingendo ad un linguaggio formale estremamente semplice e universalmente accessibile. E quindi moderno e democratico. *Stripsody* fu anche portato sulla scena: le immagini vennero interpretate dalla cantante Cathy Berberian e pubblicate in un libro e in un disco.
Gli artisti Pop come Lichtenstein e Warhol utilizzarono le costruzioni culturali prendendosi gioco delle loro manifestazioni, e di fatto omologandole. Carmi presenta invece quelle invenzioni formali, separate dal loro uso codificato, come qualcosa che si approssima agli elementi fondamentali del messaggio visivo universale. La sua posizione è nuovamente vicina a quella di Eco, e spiega l'essenza di un linguaggio visivo per dar modo di identificare e di evidenziare come le stesse costruzioni culturali reggano una gerarchia convenzionale di valori. Malevič si riferiva esattamente a questo tipo di puntellamento di valori consolidati quando scriveva che «i forti pali degli steccati sono tenuti su da varie concessioni e lottizzazioni.»[6]
Immagini come quelle realizzate da Carmi in *Stripsody* sono quindi chiaramente parallele alla ricerca semiotica di Eco, benché il loro scopo sia una semiotica creativa dell'arte e non del linguaggio, la ricerca di nuove forme e di una nuova semantica visuale. Tale visione di nuove forme non rappresentative si identifica esplicitamente con la tradizione rivoluzionaria. Molto prima, William Blake aveva scritto:
«Nessun essere ragionevole può pensare che la pittura sia un'imitazione degli oggetti della natura, o che tale imitazione, che tutti potrebbero fare, sia degna di nota.»[7]
E riecheggiando quasi perfettamente Blake, uno dei compagni di Malevič scrisse:
«Se parliamo di realismo dell'impressione, che alcuni tendono ancora a conservare e che non contiene un principio creativo, diventa chiaro alla luce del nuovo realismo utilitaristico e percettivo... che il lavoro creativo dell'uomo non è di copiare oggetti già fatti, ma di creare nuovi oggetti.»[8]
Certamente *Stripsody* ha avuto un ruolo fondamentale nell'evoluzione dell'arte di Carmi. Eco ha detto che:
«...segna un momento importante nel lavoro di Carmi: come si vedrà, per lungo tempo egli continuerà a ricamare su questo tema e ancora oggi mi pare che la sua pittura, lontana ormai dalle latte, dalle sculture in ferro, dai collage di alfabeti da giornali, abbia invece ancora e sempre i colori, i ritmi, le forme che si manifestano per la prima volta in *Stripsody*.»[9]
Se il dinamismo è implicito nelle immagini di *Stripsody*, non sorprende che Carmi lo abbia seguito quando ha esplorato l'uso in arte del movimento reale con

una serie di esperimenti che includono il *Carm-O-Matic*, macchina che usava la luce stroboscopica per combinare immagini nella retina, e una complessa e ambiziosa macchina elettronica, la *SPCE (Struttura policiclica a controllo elettronico)*, una specie di caleidoscopio sensibile realizzato per la Biennale nel 1966 (che esplose durante la vernice della mostra!). Più tardi, Carmi realizzò un video completamente astratto, ottenuto facendo generare a due telecamere, per interferenza, una sequenza di immagini.
L'esperimento della *SPCE* e l'uso delle fonti di energia per il movimento portarono allo sfruttamento della luce stessa, utilizzando un linguaggio formale elementare sviluppato per *Stripsody*. Nel 1968 Carmi realizzò una serie di segnali stradali immaginari: erano pannelli luminosi composti di forme elementari e di colori puri. Una malizia anarchica gli suggerì ad un certo punto di sostituire i normali segnali stradali con i suoi. Così facendo, ponendo i propri segnali nelle strade, avrà confuso i turisti, ma dietro c'era un'intenzione più seria, che sta alla base di tutto il percorso della sua arte e che l'artista ha identificato in modo specifico in una descrizione degli scopi che si prefiggeva di raggiungere costruendo la sua macchina elettronica. È da questo punto che il suo fare arte di oggi ha preso le mosse sul piano formale e ideologico.
Carmi stesso ha indicato l'obiettivo della macchina *SPCE*:
«Voglio muovere le immagini, ma non come potrebbe fare il cinema. [...] Voglio scomporre le immagini in alcune parti elementari e ricomporre queste parti elementari in nuove immagini. Voglio che la decomposizione e la ricomposizione siano predeterminate da un programma base, ma legate in qualche modo alla presenza umana del pubblico. Per esempio al rumore dell'ambiente.»[10]
Le due idee chiave in queste osservazioni sono: scomposizione dell'immagine nei suoi elementi essenziali per una sua ricostruzione *de novo*; diretto coinvolgimento del pubblico, espresso in questo caso nella vivida metafora di uno scambio attuale, fisico, tra il pubblico e l'opera d'arte stessa.
Il grande assertore dell'ideale di un'arte pubblica fu Walter Crane, sodale di William Morris. Nel suo libro polemico *The Claims of Decorative Art*, del 1892, Crane proponeva un'alternativa a quella che poi divenne l'etica dominante del modernismo. Sosteneva, ad esempio, che la più alta forma d'arte non è una privata espressione di sé, ma un'arte veramente pubblica. Intendendo per pubblico non la glorificazione di generali o notabili municipali con pomposi monumenti; ma la formulazione, al più alto livello, di valori e di esperienze della comunità:
«Tutti i veri capolavori dell'arte sono opere pubbliche — monumentali, collettive, indeterminate — che esprimano le idee di una stirpe, di una comunità, di un popolo unito, non le idee di una classe.»[11]
Corollario era che l'artista dovesse lavorare come un artigiano, un membro di una squadra, anche anonimamente al servizio della comunità, un po' come ha fatto Carmi all'Italsider. L'ideale di Crane era la cattedrale medioevale, non l'acciaieria ma, *mutatis mutandis*, l'essenza dell'idea è la stessa. Né l'arte potrebbe sperare di raggiungere tanto alti ideali se fosse semplicemente una merce. Crane sostiene quindi che il mercato dell'arte è una corruzione. E la premessa a queste osservazioni è molto semplice: «Il declino dell'arte coincide con la sua conversione in forme mobiliari di proprietà.»

Patrick Geddes, contemporaneo di Crane, elaborò in Scozia questi argomenti sulla base della sua idea di una società intesa come organismo. Se l'economia ne era l'ombelico, le facoltà più elevate dell'organismo erano la sua capacità di riflettere e di esprimere se stesso. Crane, Geddes e Morris corrispondevano tutti, in parte, a Ruskin e a Carlyle, i quali stavano a loro volta sviluppando le idee del diciottesimo secolo che avevano ispirato Blake. Un apporto essenziale venne dall'illuminismo scozzese, prima con Francis Hutcheson che identificò l'estetica con il giudizio morale, poi con Hume che indicò l'importanza dell'immaginazione nella percezione e nell'estetica, e infine con Thomas Reid, per il quale l'intuizione era l'unica facoltà capace di articolare la visione morale e reale. A Reid si deve la concezione di una cultura artistica dell'intuizione pura come obiettivo morale, e la proposta di una radicale separazione, nel dibattito artistico, tra segno e significato: passo importante in direzione della moderna semiologia dell'arte. L'alternativa di Crane si poneva quindi in una tradizione molto più ampia, nella quale l'arte diveniva veicolo per una radicale discussione sull'etica. Posizione che ha avuto un peso di gran lunga maggiore dell'apparente trionfo del modernismo, come un discorso nonetico potrebbe suggerire, un discorso — come dice Eco — «che spesso si suppone essere assolutamente estraneo a ogni condizione vera.»

Il legame tra la semplificazione radicale del lavoro di alcuni artisti del tardo diciottesimo secolo e di artisti del nostro tempo che a loro si ispirarono è quindi un legame di intenzioni ma anche di occasionale coincidenza di forma. In questa continuità, un'eco delle argomentazioni di Crane e della prassi di Morris si può trovare nei manifesti dei futuristi, nell'opera di Mirò e di Léger, e anche nella storia dei progetti dello stesso Carmi.

Queste idee furono rienunciate in modo più radicale, comunque, dai russi negli anni che precedettero e seguirono la rivoluzione, quando Malevič, Tatlin e gli altri videro il loro compito di artisti come parte integrante dell'obiettivo di fondo di tutta la rivoluzione: scoprire l'*a priori* che stesse alla base non solo del linguaggio visivo, ma di tutta la struttura di valori della nuova società, liberata dagli «ultimi ostacoli dell'antica logica.»[12]

Malevič scriveva nel 1924:

«Attraverso il cubismo, che rompe l'interrelazione tra le forme in arte, l'artista raggiunge il suprematismo. Distruggendo le centenarie forme abituali, la rivoluzione allo stesso modo distrugge il mondo oggettivo.»[13]

Commentando in una conversazione tali radicali sentimenti rivoluzionari e parlando del destino degli artisti che li espressero, ma furono alla fine rinnegati dalla stessa rivoluzione, Carmi stesso dice:

«Malevič era un vero rivoluzionario non soltanto in arte ma in tutto. La rivoluzione condannò lui e quello in cui credeva, decidendo che i lavoratori non avrebbero potuto capire quel tipo di arte. Si disse che, al contrario, essi avrebbero potuto capire soltanto un'immagine riconoscibile, l'immagine di una casa, di un albero, di una nave. I lavoratori erano conservatori e ne risultò la separazione dell'arte secondo le classi... per reintrodurre il sistema sociale delle classi attraverso l'arte.»

Malevič e i suoi colleghi furono alla fine espulsi, in parte a causa della loro presa di posizione contro il rozzo materialismo, atteggiamento che li vedeva alleati con Crane e Geddes, e in parte — per colmo

La sacra conversazione di Piero della Francesca

Matrimonio della Vergine di Raffaello

di ironia — perché non erano sufficientemente popolari. Quindi il conservatorismo del grande pubblico fu sfruttato contro le conseguenze della rivoluzione stessa. L'elitismo fu ripristinato attraverso l'inversione del procedimento usuale e l'arte rischiò di essere posta ai margini o di essere usata di nuovo come strumento di mistificazione e di non-significanza, a supporto delle strutture del potere conservatore.

La lucida chiarezza e la pura non-figuratività delle opere recenti di Carmi sono dichiarazioni di lealtà a questa tradizione rivoluzionaria. Sempre nell'ambito di tale tradizione egli ha continuato, inoltre, a lavorare anche nel campo dell'arte applicata e nell'esplorazione di nuove tecnologie. Carmi ha recentemente realizzato, per esempio, specchi, tappeti e arazzi. Durante la retrospettiva del 1990 ha inviato suoi disegni in giro per il mondo via fax. Osservando la luminosità della sua pittura, il ricordo va ancora a Blake e quindi alla lunga tradizione rivoluzionaria che Carmi rappresenta. Avrebbero potuto riferirsi ai dipinti di Carmi, oltre che ai propri, le parole di Blake quando scriveva:

«Chiarezza e precisione sono stati i principali obiettivi nella realizzazione di queste pitture. Colori limpidi non appesantiti dall'olio e linee decise e definite, non interrotte dalle ombre, che dovrebbero far risaltare la forma, non nasconderla.»[14]

Con *Stripsody* Carmi cominciò ad usare una struttura di forme elementari e colori puri che ricordano il suprematismo di Malevič. Gli elementi del suo linguaggio pittorico attuale si erano sviluppati nei primi anni Settanta. In quel periodo nei suoi quadri dai contorni marcati usava il bianco e nero, gradazioni di grigio fortemente definite e strisce di colori prismatici. Esattamente: «linee decise e definite, non interrotte dalle ombre.» Andava anche oltre l'economia del segno raggiunta in *Stripsody*. Ora l'immagine ottiene lo stesso effetto dinamico senza aggiunte di parole o di musica. Carmi sfrutta gli intervalli dimensionali di forme che si sovrappongono e si intersecano, e che si estendono nella terza dimensione grazie alle interazioni di colori e tonalità. Questi elementi creano una sottile e complessa consonanza che non è mai statica ed è veramente simile a musica.

Negli anni recenti tuttavia la sua pittura è diventata più morbida. Egli ha cominciato a usare come supporto la iuta, che ha una superficie più grezza e dà quindi al quadro una trama più sensibile, una linea più spezzata. Carmi dice che l'effetto è più 'umano'. In verità alcuni dei suoi lavori recenti più belli sono piccoli acquarelli nei quali questa umanità è persino più immediata, poiché gli elementi conservano il segno del gesto dell'artista.

L'armoniosa semplicità delle forme geometriche e pure, i colori statici dei suoi quadri richiamano sempre Malevič, ma risalgono a più lontano, forse oltre Blake e il diciottesimo secolo. Uno degli elementi usati più frequentemente da Carmi è un cerchio sovrapposto ad un quadrato o ad un rettangolo. Il punto focale del dipinto si trova di solito nell'area delimitata da tale sovrapposizione. Qui si passa dalle aree circostanti più ampie, con colori più neutri, ad una concentrazione di strisce dai colori prismatici.

È quello che accade anche in due opere rinascimentali di straordinaria bellezza che si trovano a Brera, a Milano: *La sacra conversazione* di Piero della Francesca e il *Matrimonio della Vergine* di Raffaello. Questi quadri hanno, storicamente, una stretta connessione e in entrambi il soggetto proposto dalla disposizione delle figure sembra essere non altro che una parven-

za esteriore che umanizza e rende accessibile una più intensa armonia geometrica, tanto pura da essere, come la musica delle sfere celesti, al di sopra dell'imperfezione contingente di questo mondo sublunare. Entrambi questi dipinti, in modo più esplicito in Raffaello, si basano sull'intersezione di un cerchio e di un quadrato, le due forme elementari della geometria euclidea. E, in entrambi, anche il centro drammatico di attenzione e la maggiore differenziazione visiva vengono raggiunti dove la circonferenza del cerchio incontra il punto di intersezione delle diagonali del quadrato. Le due immagini suggeriscono che nella trasparenza del dipinto sia possibile vedere, al di là del mondo effimero dell'esperienza soggettiva, qualcosa che è più duraturo e più definitivo.

Riflettendo sul fallimento della rivoluzione francese nel raggiungere la purezza dei suoi scopi originali, un contemporaneo di Blake, William Godwin, sostenne che una vera rivoluzione sarebbe resa possibile dal lavoro degli scrittori, degli artisti e di tutti coloro che fossero in grado di offrire un contributo alla spiegazione dei valori veri della società e alla creazione di valori nuovi e migliori. In altre parole, se la riforma della società fosse simile alla fatica di Ercole per pulire le stalle di Augia, allora il primo compito dovrebbe essere quello di pulire le porte, le Porte della Percezione: «Se si pulissero le porte della percezione, ogni cosa apparirebbe all'uomo come essa veramente è, infinita.»

L'infinito di Blake, occorre ricordarlo, è l'opposto dell'oscurità infinita dei recessi del segreto seriale. Come in Malevič e in Carmi, è l'infinita possibilità che deve essere aperta al raggiungimento della vera chiarezza. Carmi è vicino a Blake e a Godwin come a Malevič, ma è anche legato alla tradizione che arriva a Piero e a Raffaello, poiché le origini della sua arte sono, in ultima analisi, nell'ideale di chiarezza del Rinascimento, poi incorporato nella geometria e riaffermato nella tradizione radicale, tuttora viva, secondo la quale compito dell'artista è di aiutarci a vedere più chiaro.

[1] Umberto Eco, *Eugenio Carmi: una pittura di paesaggio?* (Milano, 1973)
[2] Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, Indiana, 1979), pag. 274
[3] Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge, 1992), pag. 390
[4] Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault* (Milano, 1988), pag. 342
[5] Umberto Eco, *Eugenio Carmi...*, pag. 56
[6] Citazione di L. Zhadova in *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art* (Londra, 1982), pag. 304
[7] William Blake, *Public Address in Complete Writings of W. Blake* (Londra, 1957), pag. 597
[8] Lazar Khidekel, *The New Realism* (1920, citato da Zhadova, *Malevich*), pag. 301
[9] Umberto Eco, *Eugenio Carmi...*, pag. 58
[10] Ibidem, pag. 70
[11] Walter Crane, *The Claims of Decorative Art* (Londra, 1892), pag. 16
[12] Casimir Malevich, *Declaration* (1918, citato da Zhadova, *Malevich*), pag. 303
[13] Ibidem, pag. 293
[14] William Blake, *Descriptive Catalogue, Complete Writings*, pag. 564.

Testo tratto da "Eugenio Carmi", catalogo della mostra alla Talbot Rice Gallery, The University of Edinburgh, Edimburgo, 1992