

Eugenio Carmi: il ritorno alla pittura negli anni Settanta e oltre

FEDERICA BORAGINA

La catastrofe

Sono le 20 del 3 luglio 1970 quando Eugenio Carmi e Umberto Eco, entrambi a Milano, si scrivono, contemporaneamente, una lettera. Il pretesto è la mostra personale del pittore genovese alla galleria Schwarz¹, programmata per l'autunno dello stesso anno, in occasione della quale il semiologo è incaricato di scrivere il testo critico. L'antica amicizia che lega i due concede a Eco qualche ritrosia polemica: «Che altro è la presentazione di un catalogo» si chiede «se non un discorso che un tale fa in occasione della mostra di un altro tale, senza che ci sia nessuna connessione fra quello che lui dice e quello che l'altro fa?» (Eco in *Eugenio Carmi*, 1970, p.n.n.).

Carmi, dal canto suo, si rivolge all'amico con un'esplicita richiesta di novità: «[...] Sai, spero che tu mi dica qualcosa di VERAMENTE NUOVO. [...] Ma cosa mi scrivi? Mi domandi dei miei quadri? No, Umberto, non domandarmi nulla. È la catastrofe» (Carmi in *Eugenio Carmi*, 1970, p.n.n.).

Il tono confidenziale e il pretesto giocoso della scrittura simultanea cela la volontà di entrambi di sottrarsi all'ennesimo esercizio critico ma soprattutto è un *escamotage* per ambire a una visione ravvicinata, alleggerita da preamboli imposti dai ruoli: le parole di Eco si rivelano subito intimamente connesse all'opera di Carmi, restituendo la profonda conoscenza della ricerca del pittore² e, al contempo, uno sguardo vigile e accorato sulle diciassette opere selezionate per la mostra milanese.

¹ *Eugenio Carmi*, (Milano, Galleria Schwarz, 8 ottobre-6 novembre 1970).

² «[...] cercavo di evitare questa presentazione, e lo sai non è per te – visto che negli ultimi tre anni mi sono occupato per iscritto almeno quattro volte della tua opera e che da qualunque parte mi volti in casa mia c'è uno dei tuoi segnali al muro, che mi fa aaah, gulp, frsscc, mi spara un rosso qua, un verde là e degli incredibili finti sensi vietati, circolazioni rotatorie per marziani, semafori per daltonici, alfabeti a passeggio e sogni da Euclide hip-pie» (Eco, 1970, p.n.n.).

[...] Non ti capisco più. Tu sei quello che sale in jet e va a Zurigo a far stampare multipli su lastre di alluminio, torna a Milano progettando un libro per bambini, riparte per Zagabria in bicicletta per stampare serigrafie policrome, dipinge un quadro, inventa un congresso, drappeggia stoffe allucinate addosso a Monica Vitti mentre con una matita inserita nell'alluce tira giù il layout di una copertina d'informatica. [...] Hai sempre lasciato capire che per te il compito di un pittore è anche quello di accogliere, filtrare e redimere l'universo della visione che ci circonda, restituirlo ai tupi utenti sotto forma di stimoli immaginativi, metterlo a loro disposizione perché si inventino una parete, un angolo di camera da letto, una finestra inverosimile e se la godano, perché la liberazione passa anche attraverso questi atti di fantasia che si scatena e si compiace della propria felicità. [...] Ma adesso mi organizzi una mostra con segnali altrettanto "felici" e la intitoli Verso la catastrofe? [...] Cos'è per te questa catastrofe? E perché dovrebbe diventare il tema della tua pittura? (Eco in *Eugenio Carmi*, 1970, p.n.n.)

Eco non nasconde il suo smarrimento: gli risuona dissonante la predilezione pittorica di Carmi, la scelta di esporre opere uniche anziché i multipli, per anni realizzati, difesi e diffusi dal pittore nella convinzione etica di una possibile democratizzazione del prodotto d'arte³; ma ancor di più è colpito dall'apocalittico annuncio apparentemente incompatibile con la vitalità, con quel vivace cromatismo che ha sempre caratterizzato l'opera di Carmi e che ancora ricorre nelle tele esposte.

La risposta – spiega Eco, richiamando le parole del pittore – sarebbe da ricercare nell'equilibrio instabile che si rintraccia in queste nuove opere, nelle quali rigorose forme geometriche, soprattutto cerchi e triangoli, di colori brillanti, stagliati su accecanti sfondi bianchi e profonde superfici nere, sono pervasi da traiettorie diagonali e linee interrotte, come nell'imminenza di una rovinosa caduta da un pendio. Carmi racconta una sorta di fascinazione per il turbamento di «forme felici» (Eco in *Eugenio Carmi*, 1970, p.n.n.) che sembra convincere il "critico", ma che lascia perplesso l'"amico", desideroso di risposte e, forse, di smentite.

Eugenio, dimmi perché [...], perché i quadri unici e non il multiplo, dimmi perché la catastrofe, dimmi perché questo annuncio lo devi fare tu e perché dovrebbe arrivare attraverso questi quadri [...] perché li trovo ancora tanto Carmi, tutti una

³ Nel 1963 Carmi è fra i fondatori della Galleria del Deposito, una cooperativa votata alla realizzazione e commercializzazione di multipli d'artista. Per una ricostruzione dell'esperienza si veda Fedeli C. (1990), *La Galleria del Deposito. L'esperienza del "Gruppo Cooperativo di Boccadasse"*, in Caramel, 1990, pp. 205-213 e Solimano, S. (a cura di, 2003). Per una contestualizzazione dell'esperienza della Galleria del Deposito nel contesto genovese, si veda Guerrini A., Leoncini, L. (a cura di 2022).

fešta, come le tue macchine che la gente ci grida dentro e loro producono triangolini e righe colorate che è un piacere vederla. [...] Dimmi Eugenio perché, se no è una catastrofe (Eco in Eugenio Carmi, 1970, p.n.n.).

Le auspiccate risposte non sono concesse dalle parole di Carmi che, invece, raccontano un diffuso disorientamento per il vorticoso ritmo che anima la società contemporanea, per il temporale di immagini che affollano lo sguardo, per il bombardamento di suoni e rumori che riempiono la testa e generano una sorta di cortocircuito sul punto di esplodere. Nel suo scritto l'artista non inciampa nella descrizione delle opere, non le cita mai, anzi, da esse sembra rifuggire («Non mi chiedere dei miei quadri» (Carmi in Eugenio Carmi, 1970, p.n.n.)), e confessa, con consapevolezza, una crisi in atto, di cui i quadri, silenziosi e solitari, sono la concretizzazione.

Realizzate tutte nel 1970, le opere esposte⁴ da Schwarz sono prevalentemente di grandi dimensioni e ospitano composizioni di forme geometriche, linee, giochi percettivi e piatte campiture, modulate su un ritmo dinamico, mai ripetitivo o decorativo. È una pittura che dichiara subito una capacità generativa, la possibilità di aprire a «sogni geometrici percettivi e cromatici con il segreto assillo di trovare un qualsiasi equilibrio, anche improbabile» (Di Genova, 1976, p.n.n.). Una diffusa precarietà ribadita dai titoli, nei quali echeggiano svelamenti, rivelazioni e improvvisi cambiamenti, accanto alla definizione della forma come “segnale”, declinato con variazioni cromatiche (*Segnale nero*), aggettivazioni dinamiche (*Segnale in tensione*; *Segnale instabile*), fino a spiragli futuribili (*Segnale immaginario*; *Segnale per l'immaginazione, anche per il computer*). Tale ricorrenza lessicale, qualche anno dopo, sarà letta da Eco con valore critico, suggerendo di identificare l'intera produzione pittorica dei primi anni Settanta come «nuovi segnali su tela» (Eco, 1973, p. 100), approdo di un percorso in cui il “segnale”, ossia una forma elaborata in funzione di una volontà comunicativa, si è progressivamente svuotato. È forse quella la catastrofe?

⁴ Sono esposte diciassette opere, tutte realizzate nel 1970 (*Instabilità con feed-back*; *Quadrato in caduta libera*; *Tre quadrati di cui uno nero*; *Segnale in tensione 1*; *Piccolo bianco con amore*; *Contraddizione 1*; *Segnale immaginario con sipario nero*; *Segnale instabile 10.7.70*; *Sipario nero 1*; *Segnali instabile*; *Segnale nero*; *Segnale psicomotorio*; *Mutazioni da inquinamento*; *Rivelazione*; *Segnale immaginario 10.7.70*; *Segnale per l'immaginazione, anche per il computer*; *Segnale immaginario in tensione*) e altrettante opere serigrafiche, realizzate fra il 1969 e il 1970.

Antefatti recenti

Per comprendere le ragioni di questa nuova stagione artistica di Carmi è utile indagare la ricerca dell'artista a partire dal passato più recente, ossia dal 1969 quando espone per le vie di Caorle⁵ (e più tardi di Chieri) i *Segnali immaginari elettrici* (1968) (fig. 1), ossia forme rotonde di plexiglass, uguali a quelle impegnate per i segnali stradali, ma private di ogni convenzionale funzionalità e invece destinate «al consumo spirituale» (Carmi in Eco, 1973, p. 87), ad essere stimoli cromatici e percettivi da interpretare liberamente.



Fig. 1 – Eugenio Carmi, *Segnale immaginario elettrico*, 1970, plexiglass e luce al neon, diametro 60 cm. Courtesy Archivio Eugenio Carmi

⁵ Le opere sono allestite nell'ambito della rassegna *Nuovi materiali Nuove tecniche*, (Caorle, 20 luglio – 20 agosto 1969). Nell'estate 1972 sono poi riproposte a Chieri (To) in occasione della Rassegna sperimentale di teatro, musica ed arte dell'espressione. L'episodio è da leggersi in dialogo con le molteplici iniziative artistiche che, sul finire degli anni Sessanta, eleggono i luoghi urbani a nuovo campo di sperimentazione, organizzando manifestazioni e happening fuori dagli spazi e dai canoni tradizionali. In merito si veda Acocella, 2016.

Un intervento che interroga l'estetica urbana, ma che al contempo ambisce a interrompere il rumore visivo della città, sovvertendo la cosiddetta «fruizione nella disattenzione» (Eco, 1973, p. 85), teorizzata da Walter Benjamin e tipica della segnaletica stradale, delle vetrine, della città, del cinema, della televisione, in altre parole, della società massificata. Disseminati per la città rumorosa e affollata, dove lo sguardo sfreccia da un elemento all'altro senza trattenere nulla, questi segnali luminosi e colorati catturano lo sguardo, reclamano un momento di contemplazione, sono dei ricettacoli di fantasia e, seppur destinati a essere inascoltati o banalizzati a mero elemento decorativo, ribadiscono la convinzione di Carmi nel proporre dati e strumenti visivi capaci di ridefinire il rapporto dell'uomo con la realtà, sulla scia di coevi studi elaborati nell'ambito della psicologia della percezione⁶ nonché delle utopie sessantottine, decise a rifiutare qualsivoglia dipendenza dai meccanismi imposti dalla società.

Al di là della risonanza ambientale di questo intervento, i *Segnali immagini elettrici* condividono con i lavori pittorici dell'anno successivo un preciso alfabeto visivo fatto di forme geometriche, soprattutto cerchi, luminosità e vivacità cromatiche, tutti elementi profondamente radicati nella ricerca dell'artista. Procedendo a ritroso, essi si ritrovano nell'esperienza di Carmi maturata in ambito cinetico, avviata nel 1966, anno della partecipazione alla Biennale di Venezia con *SPCE* (struttura policroma a controllo elettronico), ossia una macchina, costruita con il supporto tecnico di alcuni specialisti, capace di generare immagini in movimento originate dal variare dell'intensità dei rumori che lo strumento stesso registra, convertendoli in forme e colori. Poco dopo gli stessi segnali ricorrono nelle composizioni generate dal *Carm-O-matic*, un'altra scatola magica in grado di relazionare forme e suoni in combinazioni plurime di immagini a partire dai rumori registrati nell'ambiente circostante, esposta prima a *Superlund*⁷, una mostra a cura da Pierre Restany in Svezia, e, con alcune variazioni nel funzionamento, alla fortunata esposizione *Cybernetic Serendipity*⁸ presso ICA di Londra nel 1968. L'entusiasmo per i risultati ottenuti con questi esperimenti portano Carmi a proiettare, fra il 1969 e il 1970, il suo alfabeto geometrico su dei corpi nudi in movimento, nei cosiddetti *Cromosinclarmi*. Ciò che ne scatuisce è un happening non scevro da certe ambiguità, nel quale il corpo si rivela essere essenzialmente una superficie plastica, certo modulata secondo forme anatomiche ma esen-

⁶ Cfr. Cesa-Bianchi, 1976, p.n.n.

⁷ *Superlund*, a cura di Pierre Restany (Lund, Konsthall, 19 settembre – 29 ottobre 1967).

⁸ *Cybernetic Serendipity*, a cura di Jasia Reichardt (Londra, ICA, 2 agosto – 20 ottobre 1968).

te da eccessiva sensualità; luogo, invece, di un'immaginazione che «non è biologica, ma geometrica» (Eco, 1973, p. 81). Sono esperimenti che suscitano curiosità e divertimento, il convinto apprezzamento di Restany⁹, ma che, al contempo, sembrano rimarcare, – ad esempio nell'opinione di Eco¹⁰, ma anche di Michelangelo Antonioni¹¹ – la vocazione marcatamente pittorica del linguaggio di Carmi. In altre parole, permane l'eco di campiture nitide, di superfici bidimensionali dove leggere con chiarezza la relazione fra figura e sfondo. Una necessità che sembra ribadita dall'artista stesso il quale, in occasione della mostra *Superlund*, sceglie dieci delle immagini proiettate nella manifestazione e le fa riprodurre su tavole numerate, disponibili a un prezzo accessibile. Realizzate con la serigrafia, esse testimoniano «l'incipiente insofferenza dell'artista per l'effimero, per il provvisorio, per quanto si brucia con il contingente» (Caramel, 1990, p. 24).

Una nota, quella di Caramel sul temperamento di Carmi, che funziona come snodo essenziale per connettere queste sperimentazioni cinetiche con la fase subito precedente della ricerca dell'artista, intorno al 1964, caratterizzata dalla produzione delle *Latte litografate* ossia collages di banda stagnata litografata, solitamente impiegate per i procedimenti industriali. È lo stesso artista a descrivere le ragioni di questi lavori:

Questi fogli sono prelevati nel loro stadio di semi-abbandono, nella fase in cui l'industria ne ha già consumato il messaggio. [...] L'aspetto visuale di questi fogli è determinato da due principali componenti: la funzione alla quale sono destinati (intervento: tecnica); la sovrapposizione ripetitiva di immagine preordinate nello spazio, fissate dal gesto dell'operaio (intervento: uomo). Il fatto che nell'opera finita siano leggibili parole italiane o di altre lingue è assolutamente casuale. Il messaggio risiede nell'universalità della comunicazione, è più ancora nell'informazione che essa fornisce. È la ripetizione incalzante dello stesso simbolo, impaginato irrimediabilmente bene nello spazio prestabilito dalle misure della macchina, scandito non già da suggestioni di ordine visuale, ma dal risultato di un calcolo matematico. [...] Sono immagini destinate al consumo di massa, fermate in un attimo del loro rapido divenire, la cui carica va assai oltre la loro destinazione e il rapido consumo cui sono inevitabilmente condannate (Carmi in Eco, 1964, p.n.n.).

⁹ Cfr. Restany, 1971b, pp. 40-42. La benevola opinione di Restany in merito a questa attitudine di Carmi, si ritrova anche in Restany, P. (1971a).

¹⁰ Cfr. Eco, 1973, p. 81.

¹¹ Antonioni, 1972, pp. 7-8.

La lunga citazione appare necessaria per sottolineare come questi lavori di Carmi, apparentemente vicini alle cosiddette 'poetiche dell'assemblaggio', proprie del Nouveau Réalisme francese e italiano, per il ricorso a materiali prelevati dal quotidiano, contengano, invece, i germogli di quella "crisi" che lo porterà, poco dopo, alla pittura. Sebbene sia innegabile l'attenzione dell'artista genovese per l'oggetto industriale, per i procedimenti meccanici e per il ruolo riservato all'uomo all'interno di essi, le parole di Carmi evidenziano l'interesse per la struttura dell'immagine, per l'organizzazione compositiva, per gli effetti percettivi, varianti sulle quali l'artista interviene direttamente, rinunciando spesso ai semplici ready-made, a favore di assemblaggi da lui stesso creati. Una predilezione operativa che porta Eco ad allontanare questi oggetti dall'ambito "pop" con l'intento di sottolineare come Carmi non badi tanto all'oggetto commerciale, ma all'immagine di esso, che, per interessarlo, «deve avere dei rimi geometrici evidenti: tali che, anche svuotando l'oggetto dal suo significato originario, rimanga una forma ritmata, evidente, percepibile, memorizzabile, disponibile per altri significati» (Eco, 1973, p. 50). È proprio Eco, infatti, a riconoscere come, a questa altezza cronologica, il pittore si stia orientando verso «sfide percettive [...] forme ambigue, geometrie dagli esiti multipli, confusione tra figura e sfondo, sovrapposizione di retini» (Eco, 1973, p. 50), cioè elementi che – nota Caramel¹² – si ritrovano nelle Latte litografate, insieme alla casuale presenza di parole, viatico verso le sperimentazioni sinestetiche subito successive. In esse rientrano le citate esperienze cinetiche ma anche la stravagante collaborazione con Cathy Berberian del 1966, da cui nasce *Stripso-dy*¹³. Coadiuvato da Eco, Carmi rappresenta visivamente i suoni puri che la cantante, esempio di 'vocalità' per antonomasia ed emblema della fisicità significativa della musica d'avanguardia, crea con la sua voce. Sovvertono le convenzionali corrispondenze fra forme e suoni, l'artista racconta «una storia audiovisiva, dai personaggi antropomorfi, e fa parlare le figure geometriche, assegnando forme pacificatrici ai rumori più irresponsabili e ineducati» (Eco, 1973, p. 67). Proposto in forma editoriale, questo lavoro è convertito anche in una serie di opere pittoriche straordinarie per invenzione grafica, per organizzazione compositiva, per im-

¹² Cfr. Caramel, 1990, p. 22.

¹³ Cfr. Eco, 1966. Nel 2013, in occasione delle celebrazioni in onore dei trent'anni dalla scomparsa di Cathy Berberian, il volume è stato ripubblicato da Nomos Edizioni.

maginazione, restituzione delle potenzialità fonetiche sulla superficie bi-dimensionale¹⁴.

Al di là dell'eccezionalità dell'occasione, questa esperienza – riconosce Caramel¹⁵ – consente a Carmi di rompere definitivamente con il passato e di sperimentare con assoluta libertà, fuori da vincoli convenzionali, le possibilità del linguaggio astratto-geometrico sullo spazio della tela, preludio delle opere esposte alla galleria Schwarz.

Il "ritorno" alla pittura

Le esperienze recenti che precedono la mostra del 1970 di Carmi sono accomunate dalla natura non pittorica, eppure la letteratura critica che accompagna l'opera dell'artista, da Eco a Caramel, saluta i quadri del decennio come "ritorno alla pittura", sebbene ciò non escluda lo spazio per altre sperimentazioni, come quelle in ambito televisivo¹⁶, la produzione di oggetti¹⁷ fino all'investigazione delle possibilità espressive dei fax¹⁸. Quello di Carmi è un "ritorno" perché la sua formazione, avvenuta con Felice Casorati, e i suoi esordi sono profondamente radicati nel linguaggio pittorico, in un percorso che si interroga fin da subito «dei problemi primari della pittura» (Battisti, 1963, p.n.n.) e si inverte in esercizi vicini alle tendenze costruttiviste che, nel corso degli anni Quaranta, si andavano affermando a Roma, Firenze e Milano con Forma 1, Arte Oggi e il Movimento Arte Concreta. Proprio la scuola milanese, con figure come Bruno Munari e Gianni Monnet, animati dall'ambizione della "sintesi delle arti" e attenti all'architettura e alla grafica, è quella a cui il giovane Carmi si sente più vicino, dati i suoi interessi per la grafica dai quali emerge un gusto per forme limpide, stagliate sullo sfondo ma al contempo venate da un certo dinamismo, che richiama alla mente maestri dell'astrattismo della

¹⁴ Le opere sono esposte alla Galleria Arco d'Alibert, Roma nella mostra *Stripsody* dal 24 settembre 1969 al 01 ottobre 1970, presentate da Umberto Eco.

¹⁵ Cfr. Caramel, 1990, p. 23.

¹⁶ Nel 1973, per il Servizio Programmi Sperimentali della Rai, Carmi realizza *C'era una volta un Re*, un video astratto le cui immagini impreviste sono ottenute posizionando una telecamera contro l'altra. Le immagini sono accompagnate dalle musiche originali elettroniche di Angelo Paccagnini. In merito si veda Berenghi, 2020.

¹⁷ Benché conclusa l'esperienza della Galleria del Deposito, l'artista continua a produrre multipli e oggetti di arte applicata.

¹⁸ Si tratta di una serie di ologrammi esposti per la prima volta, nella retrospettiva a cura di Luciano Caramel, *Carmi, o della realtà dell'immagine* (Milano, Spazio Ansaldo, 31 ottobre - 9 dicembre 1990).

prima ora, quali Kandinskij, Klee, Mondrian, ma soprattutto i più giovani Max Bill, Richard P. Lohse e Victor Vasarely, con i quali il pittore genovese entra in contatto sul finire degli anni Trenta, quando scappa in Svizzera per fuggire alle persecuzioni razziali, e con i quali stringe rapporti di amicizia duraturi¹⁹.

Le abilità compositive di cui Carmi dà prova nei primi esercizi grafici sono presto lodate da un osservatore attento come Franco Russoli sulle pagine di "Graphis 76", rintracciando l'eco di un «abstractisme à thème» (Russoli, 1958, p. 139) destinato a convergere in prove pittoriche, nelle quali ricorrono composizioni asimmetriche, abitate da campiture talvolta irregolari, talaltra geometricamente scandite, interrotte da una linea-segno spesso orchestrata a tracciare forme circolari. Sono opere che portano Dorfles a inserire il pittore genovese fra gli "informali segnici", ma nelle quali – precisa Eco – «Carmi sovrappone una tendenza geometrica latente alle influenze dell'informale» (Eco, 1973, p. 13).

Sebbene in tempi brevi Carmi prediligerà sperimentazioni che si allontanano dalla pittura pura, dedicandosi a smalti su acciaio²⁰, collages²¹, assemblaggi²² all'attività grafica²³, resta onnipresente «una particolare composizione dello spazio pittorico, spesso asimmetrico nelle sue scansioni e mantenuto in quella instabile condizione di equilibrio così ardua da raggiungere da parte di chi abbia ormai rotto con le segmentazioni e i ritmi d'una proporzionalità tradizionale, diventata sterile» (Dorfles, 1958 p.n.n.).

È proprio questa armonia asimmetrica e l'equilibrio instabile che si ritrova nei quadri del 1970, quando l'atto del dipingere torna a essere il linguaggio prediletto, lo strumento di indagine della superficie letta come luogo in cui si avvera lo spazio geometrico, matrice di rinnovate invenzioni compositive. Cruciale, in questo momento, – nota Cerritelli²⁴ – è

¹⁹ Nell'ambito delle iniziative proposte dalla Galleria del Deposito è considerevole la partecipazione di artisti di levatura internazionale, fra cui Bill, Lohse, e soprattutto Vasarely, autore della prima opera esposta nello spazio genovese.

²⁰ Cfr. Dorfles, 1958.

²¹ Cfr. Battisti, 1963; Eco, 1973, pp. 18-19.

²² Cfr. Colombo, 2015.

²³ Nel 1956 Carmi intraprende il lavoro da art director alla Cornigliano di Genova (quindi Italsider dopo la fusione con l'Ilva nel 1960) e nell'anno successivo vince il primo premio per il manifesto dell'XI Triennale d'Arte di Milano (Cfr. Eco, 1973, p. 13). In ambito aziendale, sarà poi il promotore della "Rivista Italsider", nella quale saranno coinvolti numerosi artisti e intellettuali nonché l'artefice, nel 1966, degli innovativi antinfortunistici (Cfr. Eco, 1973, pp. 48-49).

²⁴ Cerritelli, 2009, p. 20.

l'idea di cambiamento, di "mutazione", citando un'opera del 1970 (fig. 2), non esposta da Schwarz, nella quale Carmi celebra l'incontro fra un cerchio, figura dominante nel suo alfabeto visivo, e un triangolo, la cui punta trafigge la superficie curva. Quella appena accennata invasione di campo ridisegna lo spazio e genera la massima tensione, rafforzata ed esaltata dall'irruenza cromatica. In altre tele di questi anni la grammatica visiva ricerca plurali soluzioni: un triangolo è in fuga, un quadrato è sospeso su uno dei suoi angoli, spesso le linee diagonali, proposte sotto forma di fasce cromatiche, tagliano la superficie e irrompono nei volumi. Costante, pervasivo e reiterato è il senso di precarietà che solletica lo sguardo, allarmato come su bordo di un precipizio. «L'artista sfrutta gli intervalli bidimensionali delle forme che si sovrappongono, trasposti nella profondità delle interazioni spaziali di colori e tonalità. Questi elementi creano una serie di relazioni sottili e complesse, mai statiche» (MacMillian, 1996, p. 188). È un linguaggio fatto di forme semplici, elementari, di passaggi dal vuoto al pieno, dalla linea al colore, dal silenzio del bianco alle sonorità cromatiche, tutti aspetti che confermano il richiamo ai suprematisti e costruttivisti russi, ma anche il concretismo degli anni Quaranta e Cinquanta.

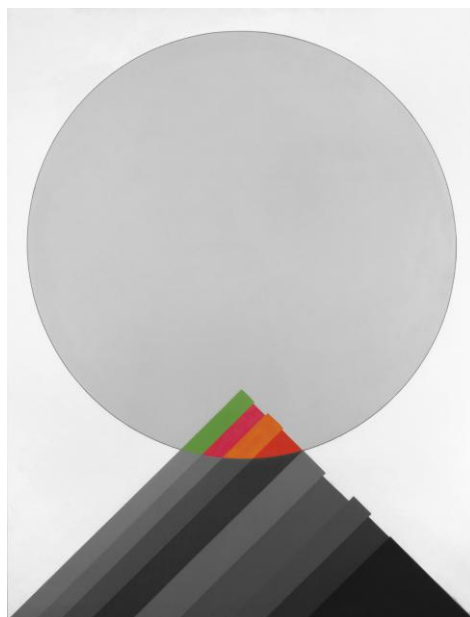


Fig. 2 – Eugenio Carmi, *Mutazione*, 1970, acrilici su tela, 130 x 100 cm.
Courtesy Archivio Eugenio Carmi

Dopo l'esposizione alla galleria Schwarz, la produzione di Carmi continua lungo questa traiettoria: il dipinto sembra essere (e così sarà) l'unico spazio praticabile per l'artista, il luogo della libertà dove si esprime senza alcun condizionamento al punto tale che Eco nel 1973, nel chiudere la citata monografia dedicata all'amico pittore, considera questa produzione come «il suo più alto grado di maturità» di cui esalta «la felicità inventiva, la gradevolezza del discorso, la precisione del gusto, la verità dell'immaginazione, la capacità di ricamare sul tema senza ripetersi» (Eco, 1973, p. 101) Un apprezzamento sincero che, però, non solleva il semiologo dalla volontà di indagare le ragioni che hanno condotto l'amico a questo cambiamento, richiamando le due grandi vocazioni che lo hanno animato lungo il suo percorso. Da un lato la fede nell'arte pubblica²⁵, inverata negli interventi scultorei all'aperto²⁶, nei segnali in città²⁷ e nelle iniziative nell'ambito industriale²⁸, poi rivelatasi mera utopia alla luce della quale l'artista si trova a «rifiutare le illusioni e riconoscersi riso-

²⁵ Il riferimento è all'iniziativa *Sculture nella città* promossa a Spoleto nel 1962, nell'ambito del V Festival dei Due Mondi, nel quale Carmi non solo partecipò come artista ma fu, su richiesta di Giovanni Carandente, fra i partner dell'iniziativa, procurando il sostegno dell'azienda Italsider che mise a disposizione nei vari stabilimenti a dieci artisti internazionali invitati alla manifestazione. In merito si veda Eco, 1973, pp. 32-33 e M. Schinetti, in Caramel, 1990, p. 203. Oltre a queste iniziative, è significato sottolineare come, seppur convinto della scelta pittorica, nel settembre 1979 Carmi è promotore di una rivista mensile da lui interamente realizzata, sintomaticamente intitolata «Res Publica». Nell'editoriale, intitolato *Perché*, Carmi spiega «[...] tante volte lascio il pennello per usare la penna e scrivere, dicendo ciò che l'immagine non può in quel momento, pur sapendo che è l'immagine il mio canto e il mio pane di casa. Dall'ansia di questa contraddizione è nato il tentativo di questo giornale, nel quale ho coinvolto alcuni amici. Pensando all'immagine quale protagonista della storia, ho chiesto a loro un testo su questa strana "civiltà dell'immagine" che, privilegiando il consumo della quantità sulla qualità, distrugge quasi tutto ciò che crea. Rimane l'arte, provvisoriamente emarginata, ma per sua natura indistruttibile, proprio per la sua funzione di restituire in messaggi universali gli input quotidiani, e barriera contro l'ageusia» (Carmi, 1979, p. 1). Il progetto della rivista fu sospeso dopo la pubblicazione del primo numero.

²⁶ Nell'ambito della sua collaborazione con Italsider, Carmi realizza due sculture monumentali, entrambe nel 1965, l'una per la sede aziendale di Taranto e l'altra per il Politecnico di Napoli, cfr. Eco, 1973, pp 39-41.

²⁷ Si pensi all'intervento di Caorle di cui si è detto.

²⁸ Nel decennio 1956-1965, in cui Carmi lavora per Italsider, sono molteplici le attività culturali in cui coinvolge l'azienda che, data la dirigenza illuminata, le sostiene: fra queste, nel 1962 la *Mostra delle realizzazioni dell'industria italiana*, al parco Sokolniki di Mosca, la citata manifestazione di Spoleto, l'anno successivo, la pubblicazione *I colori del ferro*, presentata da Eco e ancora il *Film-relazione 1961*, realizzato nel 1962 per riprodurre grafici e tabelle illustrative dei bilanci aziendali. In merito si veda Eco, 1973, pp. 22-35 e M. Schinetti, in Caramel, 1990, pp. 202-204.

spinto nel proprio ghetto [...] [che] è il suo studio» (Eco, 1973, p. 101). Dall'altro lato, l'idea di un'arte accessibile, a disposizione di tutti, concretizzata nelle proposte di multipli davanti al cui fallimento l'artista è impotente. Questi, secondo Eco, i contorni di quella crisi che riporta Carmi alla pittura e all'attività artigianale, da bottega, «alla produzione di *tabulae pictae*» la quale, però, non è da leggersi «come fuga, ma come battuta d'attesa». (Eco, 1973, p. 101).

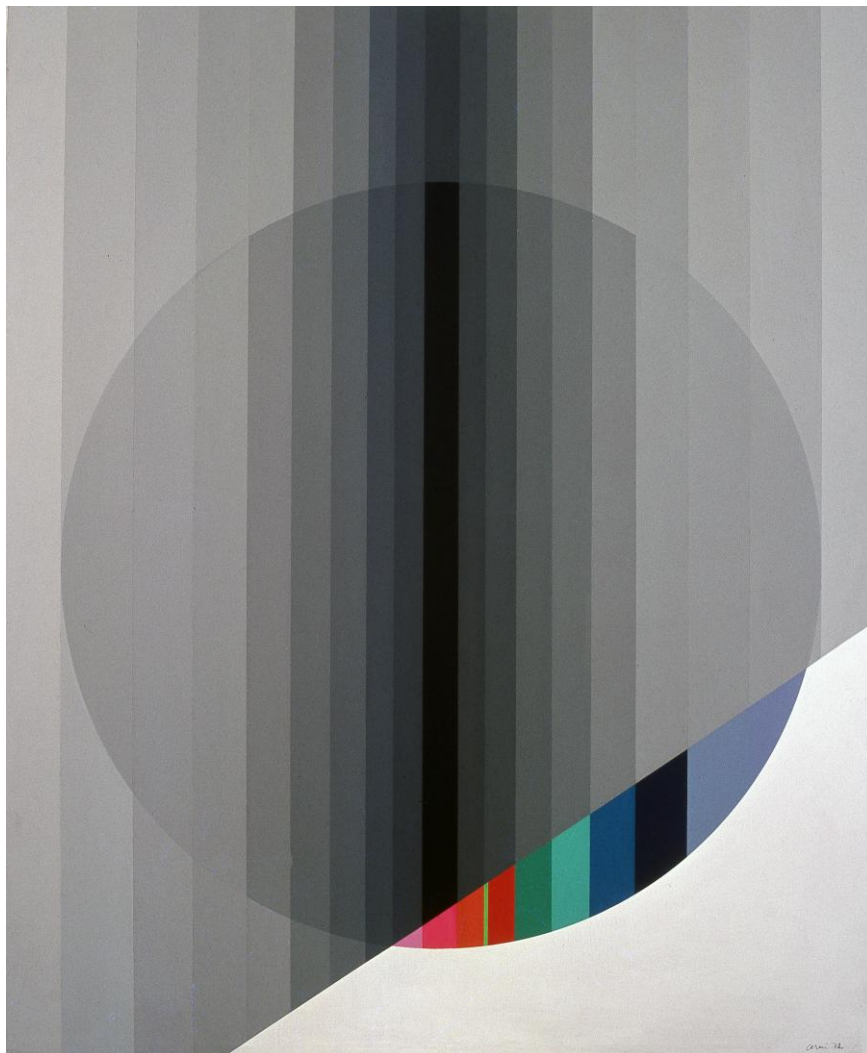


Fig. 3 – Eugenio Carmi, *La scoperta della luce*, 1972, acrilici su tela, 120 x 100 cm.
Courtesy Archivio Eugenio Carmi

Una sospensione che è pervasa di creatività e non di malinconia, in cui la vitalità cromatica e l'inventiva compositiva sono sinonimi dell'acquisita libertà. Ne sono prove efficaci opere quali *La scoperta della luce* (1972) (fig. 3) dove intorno a uno spiraglio di buio, si diffonde gradualmente una luminosità leggera e impalpabile, fino ad acciecicare i grigi e i bianchi di un bagliore etereo; *Evoluzione* (1973) in cui alla gamma dei grigi ingabbiati in un quadrato si contrappongono i colori squillanti del triangolo e ancora *Segno sul rosso* (1974) (fig. 4), nel quale il vertice di un triangolo policromo trafigge un cerchio blu su sfondo rosso, passando dalle variazioni di bianco, grigio, nero a una luminosità che infuoca la superficie. In questa stagione ciò che conta per Carmi è la potenza dell'immaginazione, espressa nei colori ribelli – per parafrasare il titolo di un'opera del 1973, *La rivoluzione è colorata* – e nelle forme sottratte a qualunque logica temporale: il tempo non esiste e lo spazio si compie nell'orizzonte circolare entro cui lo sguardo genera, senza soste, paesaggi astratti. Si conferma così l'ipotesi di Eco²⁹ per la quale Carmi è, essenzialmente, un pittore di paesaggio, che ama il paesaggio e che non riesce a fare a meno dell'orizzonte immaginativo che lo seduce.

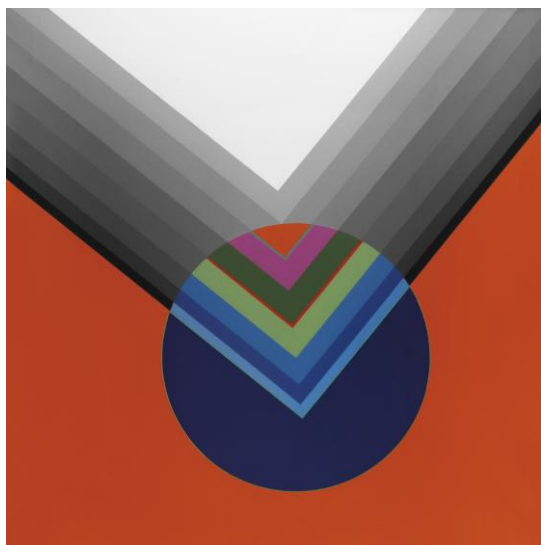


Fig. 4 – Eugenio Carmi, *Segno sul rosso*, 1974, acrilici su tela, 116 x 116 cm.
Courtesy Archivio Eugenio Carmi

²⁹ Cfr. Eco, 1973, pp. 6-7 e p. 10.

Osservando la produzione di tutto il decennio appare sorprendente come l'artista riesca a non inciampare nella maniera, nella monotonia. Il segreto, sembra suggerire Cerritelli, richiamando un'opera del 1977, è un percorso verso *Ciò che non si vede*: «l'aspirazione a vivere la soglia del geometrico come luogo di eccitazione fantastica, incontro con l'enigma dello spazio, allusione a sostenere il valore dell'ambiguità percettiva, mai riducibile a pura illusione ottica, giocata piuttosto sul suo effetto imprevedibile» (Cerritelli, 2009, p. 24).

Variazioni sul tema

Nel corso degli anni Ottanta Carmi continua la sua esplorazione pittorica concentrando più attenzione sul colore, il quale diventa quasi uno strumento sentimentale. Ciò non significa che tralasci l'inventiva compositiva, ma piuttosto riconosce al dato cromatico una capacità evocativa, considerandolo la soglia di accesso alla fantasia, alla memoria. Lungo il decennio nascono opere in cui la composizione è guidata da linee meno conflittuali, dove trova spazio la possibilità di una visione meditativa, nella quale i pieni e i vuoti hanno lo stesso peso, soprattutto grazie al generoso ricorso al bianco, conforto e sollievo dei ritmi compositivi. Gli equilibri continuano a essere instabili, ma è una precarietà che concede possibilità, che non allarma lo sguardo ma lo accompagna verso itinerari soggettivi, tutti ugualmente leciti. «Carmi riesce a essere, nel contempo, delicato e forte, immediato e rigoroso. In conseguenza, ciò, del fatto che la spontaneità continua a scaturire dall'agire con naturalezza, entro le coordinate dell'*esprit de géometrie*, in un contesto di non aprioristica e astratta razionalità» (Caramel, 1992, p. 54).

Un ammorbidimento dell'astrazione che si inverte da un lato in un cambiamento tecnico e, dall'altro, in un ricorso a titoli sempre più poetici. La tela, infatti, si sostituisce (o combina) spesso con la juta, sulla quale il colore acrilico traccia campiture che, per quanto compatte, tradiscono una vibrazione, subito governata dai giochi compositivi e dall'ostinato ricorso ai suoi "segnali", il cerchio e il quadrato soprattutto. E sono proprio queste forme geometriche a essere poeticamente protagoniste di titoli squisitamente narrativi, come *Quadrati in amore* (1988), composto dalla ripetizione ritmica della medesima forma, come in un perpetuo divenire mai esaurito; oppure *Cerchio in estasi* (1993, fig. 5) in cui una discreta presenza rossa esalta la luminosità del bianco con tremanti visivi profondamente coinvolgenti.



Fig. 5 – Eugenio Carmi, *Cerchio in estasi*, 1993, acrilici su iuta, 140 x 140 cm.
Courtesy Archivio Eugenio Carmi

Queste variazioni stilistiche e operative si sviluppano ulteriormente negli anni Novanta³⁰, periodo in cui Carmi concede maggiore spazio alle sollecitazioni tattili che la materia regala. Ciò è ben restituito in una serie di opere in cui, accanto alle campiture di juta, inserisce pezzi di stoffa e pizzi, come a ricercare una concreta fisicità. Sono inserti che entrano con discrezione nella composizione, e che, pur assecondandola, si impongono per una presenza dissonante. Carmi, ora settantenne, torna a ricercare il frammento, a confrontarsi con il collage, una delle predilette forme linguistiche della sua gioventù, ma lo fa ribadendo con convinzione la na-

³⁰ Caramel, L. (a cura di, 1994); Caramel, L. (a cura di, 1997).

tura pittorica del suo operare. Il colore continua a essere protagonista, seppur meno audace, e si inverte in una tensione luminosa dove l'ombra è portata dall'intervento tessile, il quale cerca la propria posizione in un paesaggio di forme che non sembra disposto a perdere il proprio rigore. Sono inserti che attraversano l'opera come spiragli, per citare, ancora una volta, un'opera (*Spiraglio*, 1999): concessioni dell'artista all'invenzione, fenditure tenute aperte dai titoli, sentieri poetici a servizio di chi osserva. Ne è la conferma un dipinto del 1999 intitolato *Speranza, dove vai?* (fig. 6): un cerchio rosso è iscritto all'interno di un altro bianco e insieme rotolano verso l'angolo a destra in basso della tela, occupata da campiture cupe. Alla soglia del nuovo millennio, Carmi professa un linguaggio pittorico in cui la geometria è lontana dal pragmatismo, l'astrazione è ricca di lirismo e sentimento³¹, in cui la pittura continua a essere una professione utopica, sopravvissuta all'inevitabile catastrofe.



Fig. 6 – Eugenio Carmi, *Speranza dove vai*, 1999, acrilici su iuta, 100 x 100 cm.
Courtesy Archivio Eugenio Carmi

³¹ Cfr. Caramel, L. (1986); Bossaglia, R. (a cura di, 1991).

Bibliografia

Acocella, A. (2016), *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Fondazione Passaré, Quodlibet, Macerata.

Antonioni, M. (1972), *La tentazione di Carmi*, "Fotografia italiana", 174, luglio-agosto, pp. 7-8.

Battisti, E. (a cura di, 1963), *Eugenio Carmi*, Galleria del Naviglio, Milano.

Berenghi, A. (2020), «Noi non riprendiamo la realtà: la inventiamo»: *Eugenio Carmi*, "Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono", n. 8, ottobre <https://doi.org/10.47109/0102200106> [consultato il 4 febbraio 2025].

Bossaglia, R. (a cura di, 1991), *L'emozione geometrica*, Studio Reggiani, Milano.

Caramel, L. (1986), *Eugenio Carmi e la crisi dell'utopia del moderno*, "Le Arti", V, 2-3, marzo-aprile/maggio-giugno, pp. 28-30.

Caramel, L. (a cura di, 1990), *Carmi, o della realtà dell'immagine*, catalogo della mostra, Electa, Milano.

Caramel L. (a cura di, 1992), *Eugenio Carmi. Arte come progetto ed emozione*, Museo Storico, Palazzo Reale, Budapest.

Caramel, L. (a cura di, 1994), *L'utopia della pittura*, Galleria San Carlo, Milano.

Caramel, L. (a cura di, 1997), *Il laboratorio della pittura*, Galleria Santo Ficara, Firenze.

Caramel, L., Eco, U. (2000), *Eugenio Carmi*, Electa, Milano.

Carmi, E. (1970), "Res Publica", 1979, a. I, n. 1, settembre 1979.

Carmi (1982), Zarathustra-Silvia, Milano.

Celant, G. (a cura di, 1966), *Eugenio Carmi. SPCE*, catalogo-cartella, XXXIII Biennale d'arte di Venezia, Venezia.

Cerritelli, C. (a cura di, 1995), *Eugenio Carmi. Il passato il presente*, Skira, Milano.

Cerritelli, C. (a cura di, 2009), *Eugenio Carmi Armonie dell'invisibile. La bellezza immaginaria*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Cesa Bianchi, M., Di Genova, G. (1976), *Carmi*, Edizioni Vanessa, collana "Maestri Contemporanei", Milano.

Colombo, D. (2015), *Eugenio Carmi Appunti sul nostro tempo. Opere storiche 1957-1963*, catalogo della mostra, Nomos Edizioni, Busto Arsizio.

Corgnati, M. (a cura di, 2006), *Eugenio Carmi. Tre miliardi di zeri*, Edizioni Charta, Milano.

Dorfles, G. (a cura di, 1958), *Carmi*, Galleria Numero, Firenze.

Dorfles, G. (1960), *Carmi*, "Arte oggi", II, 8, pp. 18-19.

Dorfles, G. (1972), *Signals of Imagination*, "Art and Artist", giugno, pp. 42-45.

Dorfles, G. (a cura di, 1972), *Eugenio Carmi*, Studio F22, Palazzolo sull'Oglio.

Eco, U. (a cura di, 1964), *Latte litografate*, Galleria Profili, Milano.

Eco, U. (a cura di, 1966), *Stripsody*, Arco d'Alibert edizioni d'arte, Roma & Kiko Galleries, Houston.

Eco, U. (1973), *Eugenio Carmi, una pittura di paesaggio?*, Prearo Editore, Milano.

Eugenio Carmi (1970), Galleria Schwarz, Milano.

Eugenio Carmi, 1980, Italian Cultural Institute, New York.

Gregotti, V. (1972), *I segnali immaginari elettrici di Eugenio Carmi*, "Panorama", 16 novembre, pp. 70-71.

Guerrini A., Leoncini, L. (a cura di 2022), *Genova Sessanta: arti visive architettura società*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Macmillan, D. (a cura di, 1992), *Carmi*, Talbot Rice Gallery, The University of Edinburgh.

Macmillan, D., Eco, U. (a cura di, 1996), *Carmi*, Edizioni L'Agrifoglio, Milano.

Mancia, M. (1978), *Lettera a Eugenio*, in *Eugenio Carmi. Segnali immaginari*, Galleria Vinciana, Milano.

Mendini, A. (1982), *Per Eugenio Carmi*, in *Gli arazzi di Carmi*, catalogo della mostra, Lyda Levi, Milano.

Pallini, N. (a cura di, 2015), *Eugenio Carmi. Speed Limit 40*, Skira, Milano.

Reichardt, J. (a cura di, 1968), *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*, ICA, Londra.

Restany, P. (1971a), *A propos d'Eugenio Carmi*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Restany, P. (1971b), *Les Chromo-synclasmes d'Eugenio Carmi*, "Art International", XV/10, dicembre, pp. 40-42.

Russoli, F. (1958), *Eugenio Carmi*, "Graphis", v. 14, n. 76, marzo-aprile, pp. 134-141.

Stripsody: Boom Bang Swoom Crunch Zoom (1970), "Pages", 1, autunno.

Solimano, S. (a cura di, 2003), *La Galleria del Deposito: un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60*, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova.

Abstract

Il contributo propone un'analisi storico-critico della ricerca pittorica di Eugenio Carmi (1920-2016), avviata negli anni Settanta e sviluppata nei decenni a seguire. Punto di partenza di questa lettura è la mostra personale dell'artista alla Galleria Schwarz di Milano nell'autunno 1970, accompagnata da un testo di Umberto Eco. In quell'occasione, il semiologo evidenzia il valore estetico e critico delle opere esposte, alla luce delle plurali esperienze linguistiche, dalla grafica alla scultura, dall'edizione di multipli all'arte pubblica, sperimentate dall'artista fino a quel momento. Sulla base delle argomentazioni critiche avanzate da Eco, l'articolo delinea un percorso a ritroso lungo il decennio precedente volto a indagare come il linguaggio pittorico di Carmi sia radicato in una serie di esperienze marcatamente non pittoriche ma nelle quali si rintraccia un alfabeto astratto-geometrico maturo e ben consolidato. Tale matrice è analizzata nella produzione pittorica presa in considerazione mediante l'analisi di alcune opere emblematiche e l'indagine delle variazioni sul tema che l'artista sperimenta negli anni Ottanta e Novanta.

PAROLE-CHIAVE: pittura astratta; arte italiana; Eugenio Carmi; anni Settanta; astrazione geometrica.

The paper proposes a historical-critical analysis of the pictorial research of Eugenio Carmi (1920-2016), started in the seventies and developed in the following decades. The starting point of this reading is the artist's solo exhibition at the Galleria Schwarz in Milan in autumn 1970, accompanied by a text by Umberto Eco. The semiologist emphasized the aesthetic and critical importance of the exhibited works, considering the diverse linguistic experiences, from graphics to sculpture, from multiple editions to public art, that the artist had experimented with until then. The article follows Eco's critical arguments to explore how Carmi's pictorial language is rooted in a series of experiences that are not clearly pictorial, but which contain a mature and well-established abstract-geometric alphabet. The pictorial production is analysed by considering emblematic works and investigating variations on the theme that the artist experienced in the eighties and nineties.

KEYWORDS: abstract painting; Italian art; Eugenio Carmi, Seventies; geometric abstraction.

federica.boragina@unicatt.it

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>