

Rivista di Psicologia dell'Arte, Nuova Serie, a. XXXV, n. 25, 2013

Sergio Lombardo

Accademia di Belle Arti di Roma

sergio.lombardo@fastwebnet.it

www.sergiolombardo.it

www.tilings.it

CAMBIO DI PARADIGMA NELLA STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEGLI ANNI '70: POSTMODERNO, ANACRONISMO E TRANSAVANGUARDIA COME RISPOSTE POLEMICHE ALL'AVANGUARDIA STATUNITENSE

Abstract

Comparing some important exhibitions of Italian Art and some critical statements of the most popular italian curators, it comes out that between 1965 and 1980 the italian art history passed through a radical change of cultural parameters. Even if the vanguard theories of the Sixties had made Italian Art a leader of the international advanced artistic research, the main theories of the Seventies: Postmodernism, Anachronism, Transvanguard, were put forward in opposition to the American and international vanguard. The result was to close Italian Art out of the global cultural competition.

Introduzione

Attraverso un serrato confronto fra mostre ufficiali e dichiarazioni programmatiche dell'epoca risulta evidente che l'Italia, dopo il successo internazionale degli anni '60, rinnegò l'avanguardia facendosi portatrice di un'idologia passatista e polemicamente anacronista, in aperta polemica con l'avanguardia statunitense e internazionale.

La possibilità di esprimere queste considerazioni storiche mi è stata concessa in occasione della mostra "Anni '70. Arte a Roma" curata da Daniela Lancioni presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma.

1 - Il prestigio internazionale dell'arte italiana negli Anni '60

Per prima cosa, quindi, metterò in relazione due mostre ambedue tenute nella stessa sede, ma riguardanti due decenni successivi: gli anni '60 e gli anni '70 del Novecento a Roma.

<p>ROMA ANNI '60 AL DI LA' DELLA PITTURA 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991 Palazzo delle Esposizioni, Roma Curatore: Maurizio Calvesi Cat. 457 pagg. 21 x 29 10 anni dopo i fatti 38 artisti</p>	<p>ANNI '70. ARTE A ROMA 17 dicembre 2013 - 2 MARZO 2014 Palazzo delle Esposizioni, Roma Curatore: Daniela Lancioni Cat. 323 pagg. 17 x 23 33 anni dopo i fatti 104 artisti</p>
--	---

Da una prima occhiata ai dati delle due mostre emergono automaticamente alcune domande:

1 - Perché nei "favolosi", "mitici", "irripetibili" Anni '60 c'erano solo 38 artisti e negli anni '70, gli "anni di piombo", ce n'erano ben 104?

2 - Questa moltiplicazione del numero degli artisti è indice di decadenza o di progresso?

3 - Il prestigio di una nazione è proporzionale al prestigio dei suoi artisti?

4 - Una nazione che non sostiene, ma sostituisce i propri artisti con altri, che cambia continuamente i propri parametri estetici, che non ha un'avanguardia dichiarata, che non esporta arte di ricerca, può

avere prestigio nella competizione globalizzata contemporanea?

Per rispondere a queste domande farò un breve elenco delle mostre più importanti che avevano determinato il prestigio indiscusso dell'Arte Italiana negli anni '60, guadagnando all'Italia un ruolo centrale nell'avanguardia internazionale:

1965 Revort 1. Documenti d'arte oggettiva in Europa, Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
Curatori: M. Diacono, C. Vivaldi, M. De La Motte, J. Reichardt, L. Allowey.
Artisti europei: 13
di cui italiani: 6 (Lombardo, Pascali, Tacchi, Ceroli, Titone, Barni).

1965 Art Actuelle en Italie, Cannes
Curatore: Palma Bucarelli
Artisti: 32 (giovani romani: Ceroli, Festa, Kounellis, Lombardo, Lo Savio, Pascali, Schifano, Tacchi).

1966 Aspetti dell'Arte Italiana Contemporanea, Roma, Bergens, Dortmund, Belfast, Edimburgo,
Curatore: Palma Bucarelli. Artisti: 36 (giovani romani: Angeli, Ceroli, Festa, Kounellis, Lombardo, Lo Savio, Pascali, Schifano, Tacchi).

1967 Exhibition of Contemporary Italian Art, Tokyo (National Museum of Modern Art)
Curatori: Palma Bucarelli, Masaiohi Homma.
Giovani romani: Ceroli, Kounellis, Lo Savio, Lombardo, Pascali.

1968 Cento opere d'arte italiana dal Futurismo a oggi, Varsavia, Bohum, Colonia, Malmo, Stoccolma, Roma.
Curatore: Palma Bucarelli
Giovani romani: Ceroli, Kounellis, Lo Savio, Lombardo, Pascali.

1968 Young Italians, I.C.A. Boston gen-mar '68, The Jewish Museum, New York mag-set '68.
Curatore: Alan Solomon
Artisti: 12 (Castellani, Kounellis, Lombardo, Pascali, Pistoletto, Mambor, Tacchi, Ceroli, Alviani, Adami, Bonalumi, Grisi).

1969 Sixième Biennale de Paris:
Curatore: Palma Bucarelli
Artisti: 5 (Lombardo Kounellis, Mochetti, Paolini, Abate).

1970 XXXV Biennale Internazionale di Venezia
Curatori pad. it: Gillo Dorfles, Giorgio de Marchis, Piero Dorazio, Bruno Munari
Artisti: 7 (Lombardo, Mochetti, Paolini, Carrino, Bonalumi, Verna, Battaglia).

1971 Italienische kunst heute, Vienna, Belgrado, Zagabria
Curatore: Palma Bucarelli
28 artisti dal 1920 al 1970.
Contemporanei: Manzoni, Lo Savio, Pascali, Lombardo, Mochetti.

Grazie a queste e ad altre mostre, alla fine degli Anni '60 il prestigio dell'Arte Italiana era riconosciuto non solo in tutta l'Europa, ma anche negli Stati Uniti d'America. Infatti, subito dopo aver curato la mitica Biennale di Venezia del 1964 lanciando la Pop Art americana e facendo vincere il premio a Robert Rauschenberg, il curatore Alan Solomon si era trasferito in Italia per tre

anni allo scopo di selezionare gli artisti italiani e curare una grande mostra dell'avanguardia italiana negli U.S.A. dal titolo "Young Italians". La mostra, dopo l'esordio a Boston e a New York, avrebbe dovuto viaggiare per tutti gli Stati Uniti, essendo stata già prenotata da decine di musei:

2 - Fuoco amico contro l'avanguardia italiana

Ma quella mostra non ebbe il successo che tutto il mondo attendeva. Dall'Italia partì un fuoco amico autolesionista senza precedenti. Il nostro Ministero degli Esteri dichiarò la mostra "*non rappresentativa dell'arte italiana*" e rifiutò di pagare la propria parte per il catalogo.

Alan Solomon dovette pagare il catalogo con i propri denari.

Successivamente partì un formidabile attacco anche da parte statunitense contro l'Arte Italiana: la mostra fu miseramente stroncata sul New York Times del 2 giugno '68 con argomenti meschini e pretestuosi da parte di un certo John Canaday (Canaday 1968).

Tanto bastò a convincere tutti i musei americani, che avevano prenotato la mostra, a rinunciarvi.

Il 1968 segnò un punto di svolta dopo il quale l'Italia cominciò a rinnegare l'avanguardia in tutti i campi della cultura e della scienza, richiudendosi in un passatismo anacronistico, stagnante e oscurantista (Lombardo 1990, 1994).

Il fuoco amico diventò sempre più devastante. Già nel 1968 alcuni artisti avevano aderito alla protesta pseudo-studentesca girando i quadri esposti nel padiglione italiano perché la Biennale era considerata "antidemocratica" e "fascista" (Lombardo 1975).

Nel 1970 venne abolito il premio alla Biennale di Venezia.

La meritocrazia, che giustifica ogni premiazione, fu considerata "antidemocratica".

Il concetto di "democrazia" fu piegato a significare non più la garanzia delle regole e delle pari opportunità *in partenza*, ma la garanzia indiscriminata per tutti *all'arrivo*.

Qualsiasi eccellenza veniva considerata arrogante e antidemocratica, perfino negli esami universitari al posto del merito fu adottato il "voto politico".

Alla Biennale di Venezia del 1970, la mia sala personale con "*7 sfere con sirena*" era stata proposta per il premio, ma all'ultimo momento la Commissione decise di abolirlo. Malgrado gli sforzi di Palma Bucarelli, che continuava ad organizzare mostre dell'avanguardia italiana all'estero, il fuoco amico divenne sempre più feroce.

Due delle opere esposte nella mostra **Italienische kunst heute, 1071**: "*Progetto di morte per avvelenamento*" di Sergio Lombardo e "*Merda d'artista*" di Piero Manzoni, vennero contestate nel Parlamento Italiano dall'on. Bernardi (DC) con interpellanza del 01/04/1071 (Bernardi 1971).

Nel 1972 alla Biennale di Venezia, venne contestato il "Mongoloide" di Gino De Dominicis perché "*non politically correct*" in una Biennale "*antidemocratica*" perché aveva uno statuto "*fascista*".

3 - Glossario di alcuni luoghi comuni degli Anni '70

Il termine "*antidemocratico*" fu piegato ad includere genericamente qualsiasi teoria che proponesse regole di scelta, sia culturale che estetica. Senza teorie diventò impossibile giustificare i criteri di merito nell'arte. Tutta l'avanguardia, che procede sulla base di regole e principi, fu tacciata di "*ideologismo*" e quindi, nel clima sospettoso degli "*anni di piombo*" fu isolata in quanto potenzialmente "*sovversiva*".

Fu quindi considerata "*arte democratica*" solo quella commerciale, perché poteva essere scelta "*democraticamente*" dai consumatori/acquirenti.

Ma anche l'arte commerciale, come qualsiasi prodotto commerciale, avrebbe potuto nascondere infiltrati "sovversivi", o "falsificazioni", perciò ne doveva essere garantita l'autenticità attraverso i partiti politici istituzionali. Gli artisti dovevano essere iscritti ad un partito politico, o a un sindacato, per non essere considerati "*sovversivi*".

Nacque il "Sindacato degli artisti", come nella Russia di Stalin.

In questa stessa logica iniziò la *lottizzazione* partitica della cultura. Nacque il sistema dei veti incrociati e la *burocratizzazione* dell'arte attraverso la nomina di Commissioni formate dai

rappresentanti di tutte le lobbies economiche e partitiche, ma in pari proporzione, secondo una spartizione grottescamente "democratica". Il concetto di "politically correct", selezionava quelle opere d'arte che non offendevano alcun potenziale consumatore/acquirente globale, né alcuna lobby, etnia, nazionalità, sesso, minoranza, fascia di età. Curiosamente siffatta politicizzazione dell'arte non riguardò affatto i contenuti estetici, che al contrario diventarono sempre più uniformi, superficiali e intercambiabili, tanto da rendere inutili i maestri, le correnti e infine la storia (Lombardo 1989, 1991).

4 - Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli Anni '70

Conseguenza del clima di sospetto e della voglia di ritorno all'ordine che si respirava negli Anni '70 fu la demonizzazione a priori di tutte le teorie artistiche e scientifiche. L'impostazione storicista europea fu decostruita in favore dell' *anything goes* postmoderno. La scienza europea fu screditata dall'epistemologia anarchica (Feierabend 1975). Nei cieli italiani comparvero gli UFO, mentre in televisione il mago Uri Geller umiliava la scienza piegando cucchiari con lo sguardo e leggendo il pensiero a distanza.

Sopravvisse solo l'arte venduta dalle grandi distribuzioni internazionali, ma svuotata delle teorie, e quindi sottoposta solo alle leggi dell'economia di mercato. I grandi imprenditori commerciali e finanziari diventarono *Sponsor* di mostre d'arte. Senza *Sponsor* nessun artista poteva più esporre nei musei italiani. L'Avanguardia, deprivata delle teorie, degenerò in sterile accademismo, sberleffo e scimmiettamento.

Artisti privi di teorie, ma forniti di *Sponsor*, spacciarono il proprio arbitrio, o battute *smart*, definendosi *geniali e liberi*. Il numero degli artisti esplose all'infinito. Non fu più richiesto che l'arte durasse nel tempo, essendo ormai un prodotto di consumo, deperibile, come le mozzarelle di bufala. Chi non ricorda le *estati romane* di Renato Nicolini ?

Alla fine degli Anni '70 trionfò l'epoca dei veti incrociati. Ormai definitivamente abolite le teorie, tutto il materiale artigianale esistente diventò potenzialmente "arte". Perfino le improvvisazioni dei dilettanti, o degli studenti delle Accademie, vennero etichettate come "ricerca". Ma la ricerca rigorosamente sperimentale pubblicata ed esposta alla galleria Jartrakor negli anni '70 fu omessa senza spiegazione. *Tamquam non esset*. L'ultima mostra ufficiale sugli Anni '70 tenuta al Palazzo delle Esposizioni di Roma raggiunse l'incredibile numero di 240 artisti espositori:

1981 linee della ricerca artistica in italia 1960/80, curatore: Nello Ponente, et al..

Io fui invitato con due opere degli Anni '60: *Monocromo 1960* e *Aste 1967*, mentre tutto il lavoro degli Anni '70 fu omesso.

Il cambio di paradigma degli Anni '70, escludendo le teorie e quindi la scienza sperimentale, blindò la definizione di "arte" all'interno dei *prodotti esposti e commerciati nelle gallerie d'arte*. Da questo nuovo punto di vista alcuni termini specialistici acquisirono una nuova accezione linguistica. Ad esempio il termine "*Concettuale*" che definiva un'arte programmata, scientificamente predefinita, nata con lo scopo avanguardistico di far evolvere l'artista da mago a scienziato, fu riconvertito a significare ogni fantasticheria cervelotica e intellettualistica. Mentre veniva perfino spacciato l'Anacronismo come "vero" concettualismo.

"Negli anni '70/'80 si diffonde in Italia un movimento che prende il nome di Anacronismo, ... in aperta polemica contro le cervelotiche degenerazioni del Concettuale, che sempre più spesso scivola verso intellettualistiche esercitazioni mentali incomprensibili ai fruitori ... Il tentativo è quello di creare, con mezzi non attuali, anacronistici, appunto, ... un mondo diverso da quello moderno". (Vilma Torselli 2007)

Nessuno si rese conto che con questa provocazione l'Italia si sarebbe relegata in un binario morto, oscurantista, per altri 50 anni, autoescludendosi dalla competizione mondiale.

5 - Il Postmoderno, l'Anacronismo, la Transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense

"Venendo a mancare la fiducia nel futuro ... il principio di citazione sostituisce quello di invenzione. ... Il principio di citazione poteva essere il fondamento della ripresa di un primato europeo della cultura perché noi alle spalle abbiamo duemila anni di storia dell'arte, l'America al massimo trecento. E' stato quindi un momento di rovesciamento di valori culturali ... "

Dichiarazione di Achille Bonito Oliva nel catalogo della mostra "Roma Anni '70" (Lanfranconi 2013).

"La differenza fra Stati Uniti ed Europa, da quel momento, tornò allora a delinearsi in questo: che solo in Europa, e particolarmente in Italia la nuova frontiera creativa fu avvistata, grazie ad un profondo retroterra culturale - inesistente oltre oceano - al quale richiamarsi; e che così facendo si recuperò, nei confronti dell'ormai sopravvenuto e socialmente dilagante conformismo avanguardistico (o dell'"avanguardia di massa"), quella capacità europea di autentica provocazione, rottura e rovesciamento, che era stata propria della "nostra" avanguardia".

(Maurizio Calvesi 1991).

Tali dichiarazioni di sfida culturale furono condivise da tutta la critica d'arte ufficiale italiana.

Ma l'argomento non era originale, essendo stato già usato negli anni '30 dall'antiamericanismo fascista: *"Il fondo dell'antica civiltà classica, umanistica, tradizionale della vecchia Europa è proprio ciò che ci salva dal pericolo della civiltà americana .."*. In Critica Fascista 1/mag/1930 (Nacci 1989).

6 - Gli anni di piombo e l'attività del Centro Studi Jartrakor

Fra i 1972 e il 1977 ho aperto il mio studio per l'esecuzione di ricerche sperimentali sulla Psicologia dell'Arte. Ho progettato i *Concerti Aleatori*, ho eseguito esperimenti sugli stati ipnotici, sulla telepatia, sulla psicocinesi, sulle Teorie dell'evento e sulla Teoria della complessità. Ho costruito tre calcolatori artigianali che utilizzavo per gli esperimenti.

Fino al 1977 ho continuato comunque a tenere personali nelle gallerie ufficiali:

1970 La Salita, Roma (*Progetti di morte per avvelenamento*).

1971: Ch. Stein, Torino / Paramedia, Berlino (*Veleni*) / La Cappella, Trieste (*Vendite all'asta*)

1972: Incontri Internazionali d'Arte, Roma (*Concerto R72S1 con 5 quadranti*) / Studio Gap, Roma

1973: Studio Morra, Napoli (*Progetti per azioni 1971-72, documentazione fotografica*)

1974: Multhipla, Milano (*dai Monocromi ai Concerti, curatore Nello Ponente*)

1975: La Salita, Roma (*50 partite a dadi, 2000 prove con 6 dadi*)

1976: Studio Cavalieri, Bologna (*Concerti, esecuzione all'aperto*)

1977: Tokyo, Istituto Italiano di Cultura (*Concerto per danzatore*) / Palazzo dei diamanti, Ferrara

Sull'Espresso del 12 mag 1974 lo storico Giorgio De Marchis così commentò una mia mostra alla galleria GAP: *"Sergio Lombardo: "apax legomena", progetto di comportamento controllato non condizionato di uno dei pochissimi giovani artisti romani scampati al naufragio dell'avanguardia"*.

Nel 1975 gli studenti occuparono l'Accademia di Roma e mi invitarono a tenere delle lezioni gratuite poi pubblicate come "Arte e Ricerca" e ad eseguire alcuni "Concerti aleatori" che diventarono anche oggetto di alcune tesi.

Nel 1977 mettendo a disposizione il mio studio di 14 stanze vicino Piazza Navona a Roma, coadiuvato da Anna Homberg e Cesare Pietroiusti, allora semplici studenti di medicina, fondai l'associazione culturale "no profit" JARTRAKOR, spazio sperimentale e centro di studi sui problemi dell'arte (Lombardo 1994, Ferraris 2004). L'Associazione era dotata di propri laboratori di ricerca, una sala per conferenze, 5 sale adibite a galleria d'arte, una biblioteca specializzata, un magazzino e un archivio storico.

Nel 1979 fondai la Rivista di Psicologia dell'Arte (RPA) come organo scientifico del Centro Studi e Galleria Jartrakor e, pur continuando l'attività artistica e ad esporre le opere storiche nei musei, abbandonai il sistema commerciale dell'arte per dedicarmi più intensamente alla ricerca artistica teorica e sperimentale.

L'ambiente artistico romano si polarizzò su due linee estetiche opposte. Da una parte la corrente

ufficiale che abbracciò il Postmoderno, la Transavanguardia e l'Anacronismo, guidata dalle gallerie l'Attico, Sperone e dalle altre gallerie ufficiali, legate al mercato e sostenute dalla critica d'arte. Questa linea, potendo disporre di sponsor, collezionisti, critici e finanziamenti anche speculativi, ha svolto un ruolo egemonico, dividendo e riassorbendo progressivamente anche i gruppi di artisti che si erano inizialmente proclamati autogestiti e autonomi rispetto al mercato istituzionale: La Stanza, S. Agata dei Goti, Via degli Ausoni. Dall'altra parte la galleria e centro studi Jartrakor si concentrò sempre più sulla ricerca di un'arte scientifica e sperimentale, tralasciando il mercato per avvicinarsi all'ambiente universitario internazionale. Io stesso accettai la cattedra di Teoria della Percezione e Psicologia della Forma a presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. I primi soci di Jartrakor, oltre me, erano stati la studentessa di medicina, poi psichiatra e psicoterapeuta Anna Homberg e lo studente di medicina, poi medico e artista Cesare Pietroiusti. Ambedue uscirono dal gruppo intorno al 1985. Nel tempo hanno partecipato alla redazione della Rivista di Psicologia dell'Arte: Carolyn Cristof-Bakargiev, Miriam Mirolla, Paola Ferraris, Filiberto Menna, Simonetta Lux, Giovanni Di Stefano, Domenico Nardone, Vladimir Petrov, Giuliano Lombardo, Piero Mottola, Roberto Galeotti, Claudio Greco, Stefano Mastandrea, Luigi Pagliarini, Carlo Santoro e Dionigi Mattia Gagliardi. La Rivista di Psicologia dell'Arte, contiene gli scritti teorici e le sperimentazioni eseguite nell'ambito della Teoria Eventualista insieme a una fitta rete di scritti scientifici provenienti dalle più importanti cattedre universitarie internazionali che si stavano occupando di argomenti vicini all'Eventualismo come la psicologia della percezione, la psicologia dell'estetica, la psicoanalisi dell'arte, l'estetica empirica, la robotica, l'estetica matematica, i sistemi automatici generativi di forme, i sistemi evolutivi, i metodi e le teorie di valutazione oggettiva dell'arte, costruendo progressivamente, nell'arco degli attuali 35 anni di vita della Rivista, la Psicologia dell'Arte come disciplina scientifica. Fra le cattedre internazionali che hanno finora collaborato alla Rivista di Psicologia dell'Arte menzioniamo:

M.Shuster, *Università di Colonia, Germania*
J. Langerholc, *Università di Monaco di Baviera, Germania*
G. A. Fine, *Università del Minnesota, U.S.A.*
P. Sprinkart, *Università di Monaco di Baviera, Germania*
H. Hoge, *Università di Oldenburg, Germania*
G.C.Cupchik, *Università di Toronto, Canada*
G.A.Golitsyn, *Università di Mosca, Russia*
H.Benziman, *Università di Gerusalemme, Israele*
C.Martindale, *Università del Maine, U.S.A.*
V.M.Petrov, *Russian Institute of Art Studies, Mosca, Russia*
V.J.Konecni, *Università di California, U.S.A.*
C.Greco, *Università di Roma Tor Vergata, Italia*
S.Lux, *Università di Roma "La Sapienza", Italia*
M.Krampen, *Hochschule der Künste, Berlino, Germania*
E. Raab, *Università di Graz, Germania*
E. Dissanayake, *New School for Social Research, New York, U.S.A.*
J. Hoffman, *Università di Tel Aviv, Israele*
G.V.Ivanchenko, *Russian Academy of Sciences, Mosca, Russia*
R. Francés, *Università di Parigi X, Nanterre, Francia*

e molti altri illustri studiosi. La Rivista attualmente ha frequenza annuale ed esce alla fine dell'anno. Il Centro Studi Jartrakor riunisce la ricerca sperimentale e scientifica, lancia l'Eventualismo, fonda la Rivista di Psicologia dell'Arte, collabora con molte università internazionali e con l'International Association of Empirical Aesthetics, partecipa a convegni scientifici internazionali (Tokyo, Praga, Taganrog, Budapest, Berna, Berlino, Varsavia, Cracovia, Mosca, Krasnadar, Montreal, Perm, Novorassisk e Roma). Espone: Balla, Manzoni, Meo, Colla, Attneave, Vostell, Mauri, Castellani, Lombardo, Di Stefano, Homberg, Pietroiusti, Nardone, Raffaeli, Rossano, Asdrubali, Querci, Salvia

Capaccio, Grillo, i Piombinesi, Mottola, Galeotti, Mirolla, Pratesi, Dariush, Francis e molti altri. Malgrado l'intensa attività svolta, il gruppo Jartrakor fu ignorato dalle gallerie e dalla critica d'arte ufficiali, schierate a difesa del Postmoderno e dell'Anacronismo. Solo 9 anni dopo così ne scrisse lo storico Filiberto Menna: *"Sergio Lombardo, Anna Homberg, Giovanni Di Stefano, Cesare Pietroiusti si presentano insieme in questa mostra con una intenzione programmatica che fa parte, del resto, fin dagli inizi, del loro sodalizio nel centro sperimentale di via dei Pianellari "Jartrakor" e nelle pagine della "Rivista di Psicologia dell'Arte"... i quattro artisti intendono affermare con dichiarata evidenza una loro idea dell'arte e di fare arte in relazione alla scienza ... C'è quindi una implicita affermazione polemica di un esserci e di un esserci in un certo modo contro o per lo meno, coscientemente diversi dai modi di esserci di gran parte delle esperienze artistiche odierne. ... cosa che appare evidente se si tiene conto della dominante figurativa, narrativa, espressionista e citazionista delle correnti artistiche più accreditate e conosciute. Questi artisti manifestano chiaramente il loro intento di sottrarsi, come scrive Sergio Lombardo ... 'alle facili seduzioni del post-moderno o alla vanità, un po' snob, della citazione' "* (Menna 1986).

A posteriori così scrisse Maurizio Calvesi: *"La pittura Stocastica di Sergio Lombardo nasce in controtendenza nel 1980, ovvero nell'anno che vede un ampio ventaglio di ritorni al figurativo ..."* (Calvesi 1996). Va dato atto a Maurizio Calvesi di aver riconosciuto nella mia ricerca degli anni '60 uno sviluppo che, partendo dal Futurismo, mi rese particolarmente immune dalle mode: *"Nella rapida carrellata che intendo fare per inquadrare il problema ne passerò in rassegna alcuni (artisti) per sostenere in qualche modo la tesi di una lontana parentela della Scuola romana con la Pop Art, e di una completa autonomia dal movimento Pop, di alcuni dei suoi interpreti, in particolare Lombardo. ... Da questa posizione di partenza e da questi presupposti si defila la figura di Sergio Lombardo, in quanto la sua posizione già teoricamente forte evolverà nello sviluppo di teorie espressive concomitanti ad un'arte basata su formule scientifico-matematiche, e dimostrabili teoricamente. Sviluppate da un'analisi basata sulle idee del Futurismo, che porteranno l'artista a realizzare la poetica dell'Eventualismo, base della sua opera"* (Calvesi 2004).

Bibliografia:

- Bernardi on. G.** (1971) *Interrogazione n. 3-04586 del 01/04/1971*. Camera dei Deputati, Roma.
- Calvesi M.** (1991) *Un'alternativa europea*. Vangelista, P.A.C. Ferrara, Busto Arsizio
- Calvesi M.** (1996) *Il caso e la forma, la pittura "stocastica" di Sergio Lombardo come controtendenza ai ritorni al figurativo degli anni Ottanta*. In "Quadri e Sculture", A. IV, n. 2, nov.
- Calvesi M.** (2004) *La Scuola di Piazza del Popolo*. Galleria La Nuvola, Roma
- Canaday J.** (1968) *Too bad. Because at first it sounded so good!*. The New York Times, jun 2.
- Feierabend P. K.** (1975) *Contro il metodo*. Trad. it. Feltrinelli 1984
- Ferraris P.** (2004) *Psicologia e arte dell'evento*. Gangemi
- Lancioni D.** (2013) *Anni 70. Arte a Roma*. Palazzo delle Esposizioni, Roma
- Lanfranconi M.** (2013) *Una conversazione con Achille Bonito Oliva*. In *Anni 70. Arte a Roma*.
- Lombardo S.** (1975) *Arte e ricerca*. In *"L'avanguardia difficile", Lithos, 2004*
- Lombardo S.** (1989) *Ma sono critici oppure manager?* In *"L'avanguardia difficile", Lithos, 2004*
- Lombardo S.** (1990) *Primitivismo e avanguardia ne4ll'arte degli Anni '60 a Roma*. RPA, a. XI, Nuova Serie, n. 1.
- Lombardo S.** (1991) *E' arte perché c'è*. In *"L'avanguardia difficile", Lithos, 2004*
- Lombardo S.** (1994) *L'Eventualismo e la galleria Jartrakor*. Titolo, a. V, nn. 16-17. Ripubblicato in *"L'avanguardia difficile", Lithos, 2004*.
- Lombardo S.** (2004) *L'avanguardia difficile*, Lithos, 2004
- Menna F.** (1986) *Pittura Eventualista*. Jartrakor, Roma
- Nacci M.** (1989) *L'antiamericanismo in Italia negli anni '30*. Bollati Boringhieri, p. 169.
- Torselli V.** (2007) *Arte dopo gli anni '60*. www.artonweb.it.