

Massimo Di Stefano:

*Gli Uomini Politici Colorati del 1963-64. Conversazione con Sergio Lombardo*

Galleria Fontanella Borghese, Roma, 2001.

MDS - Subito dopo i Gesti Tipici caratterizzati da una semplice tecnica di verniciatura a smalto nero su fondo bianco in cui i personaggi politici in azione venivano colti in particolari atteggiamenti a partire dal 1963 fino al 1964, una nuova serie di lavori affronta la tematica dei personaggi politici della *Guerra Fredda* o di personaggi comunque molto popolari, attraverso l'uso di colori vivaci, con una nuova scelta del dettaglio, immagini molto forti, ma che hanno avuto pochissime occasioni espositive, probabilmente perché non ritenevi opportuno esporle, mi domandavo come mai e perché oggi le riproponi?

SL -In realtà quei quadri tendevano ad essere esposti troppo, in quanto piacevano particolarmente a Plinio, piacevano ai critici che stavano intorno a Plinio. Però venivano letti in un senso che a me non piaceva tanto, venivano letti come una variazione italiana del Pop americano, una variazione elegante. Venivano contrapposti i valori tipicamente italiani della raffinatezza, dell'ironia, i valori psicologici dell'artista, ai valori freddi, logici, industriali della Pop Art americana. A me, in verità, interessava più l'altra parte, cioè la parte più logica, più fredda. Perché io ero partito dai monocromi, che erano un azzeramento completo della pittura, e quindi non volevo ritornare alla pittura rappresentativa, ad un'arte espressionistica. Per me dal 1959-60, con i monocromi, era assolutamente finita la possibilità di quel tipo di espressione dell'artista, quindi volevo fare un'opera che fosse ottenibile attraverso delle regole o attraverso delle procedure predefinite, per esempio separare dalla fotografia di un volto le zone di luce e di ombra, come se fossero delle mappe da colorare. Questa per me era una procedura tecnicamente definibile, che non lasciava spazio all'espressione arbitraria dell'esecutore.

MDS - E' strano questo atteggiamento di rifiuto di occasioni di mercato soprattutto se provenienti da un gallerista importante a Roma, come Plinio De' Martiis, che comunque offriva possibilità allettanti per un giovane artista.

SL - Ecco, la Scuola Romana degli anni Sessanta era effettivamente un'avanguardia e Plinio, era l'unico gallerista interessato ad essa, ma aveva le sue idee e quindi privilegiava un'interpretazione piuttosto che un'altra. Aveva una specie di fobia nei confronti dell'arte logica o razionale, la evitava accuratamente, si allontanava da tutto ciò che vedeva come intellettuale, freddo, scientifico. I suoi interessi, in verità, erano rivolti all'avanguardia, ma paradossalmente senza il rifiuto della tradizione, dell'espressione, dell'ironia, perfino dell'artigianato, dei valori sentimentali che secondo lui rappresentavano meglio l'Italia. Questa sua concezione dell'arte, si è svelata chiaramente più tardi, quando ha lanciato l'Anacronismo, appoggiato da molti critici italiani, come ad esempio Calvesi, che dimostra, anche nella recentissima mostra sul Novecento italiano, di interpretare in maniera sentimentale, nostalgica e tradizionalista l'avanguardia italiana degli anni Sessanta.

MDS - E' vero anche però che gli artisti americani erano artisti astratti, logici, legati all'industria e che spesso il vostro lavoro è stato accostato al loro. E' giusta questa considerazione? Siete figli dell'arte americana di quegli anni?

SL - Secondo me l'arte americana è rappresentativa del progresso industriale e culturale dell'occidente, ma la stessa cultura artistica americana è fondata sul Futurismo e noi, della Scuola Romana, non avevamo bisogno di andare a vedere gli americani per arrivare all'avanguardia più sfrenata, poiché avevamo avuto il Futurismo in casa. Quasi tutta l'avanguardia contemporanea nasce dal Futurismo, specialmente

quella americana. L'atteggiamento di freddezza e di scientificità dei miei quadri è un atteggiamento futurista, che poi è stato ripreso dagli americani.

MDS - In questi primi anni Sessanta la critica accostava il tuo lavoro a quello di Tano Festa o di Giosetta Fioroni, ci sono punti della ricerca che vi accomunano e quali sono invece le differenze con questi protagonisti della ricerca italiana?

SL - Se noi guardiamo il mio lavoro dal 1963 al 1965, appunto dopo la stagione dei Gesti Tipici, effettivamente sembra che fra me e gli altri del gruppo ci sia soltanto una differenza di formato, di lucidità, di decisione, di forza, di impatto visivo. In realtà, la differenza più evidente è teorica. Non c'è composizione nei miei quadri, sono mappe colorate o da colorare, non vi sono elementi arbitrari, perché l'esecuzione è completamente definita da regole dichiarate a priori, come nel Concettuale. Le opere che sono state fatte, specialmente dopo il 1964, dagli altri artisti della Scuola Romana, hanno sempre elementi compositivi, poetici, espressionistici e a volte pateticamente artigianali.

MDS - Possiamo definire allora i tuoi quadri di questi anni concettuali, anticipatori di una linea che hai perseguito e sviluppato negli anni a seguire. E' questa la differenza sostanziale dagli artisti della tua generazione, dai tuoi compagni di strada?

SL - Per me questi quadri, così come anche i Gesti Tipici e prima ancora i Monocromi, sono quadri definiti dalla teoria, e quindi concettuali. La definizione di Arte Concettuale è proprio questa: un'arte intrinseca, completamente definita dalla teoria, o comunque dalla dichiarazione anticipata della procedura. L'esecuzione non è importante perché qualsiasi operaio specializzato o anche una macchina può eseguire il lavoro, quindi nel momento in cui si toglie l'arbitrio espressivo dell'esecuzione, il quadro diventa concettuale. Purtroppo il termine concettuale, riferito all'Arte Concettuale, ha avuto interpretazioni anomale, che non mi sento di condividere, così come non penso siano condivise dai protagonisti internazionali. Queste false interpretazioni vogliono far credere, ad esempio, che Giulio Paolini, o Carlo Maria Mariani siano artisti concettuali, anche se il loro operato è assolutamente basato sull'invenzione arbitraria. Nel Concettuale, l'invenzione arbitraria è bandita poiché l'opera è già completamente descritta nella sua definizione. Se ci sono composizioni, invenzioni, accostamenti, interpretazioni, rovesciamenti di tele, giustapposizioni, allusioni, metafore, allora siamo al massimo nella Metafisica, nel Realismo lirico o nel Surrealismo, ma non possiamo parlare di Concettuale. Un grande errore della critica italiana è quello di interpretare come Concettuale tutto ciò che è intellettualistico, tutto ciò che è dotto, pedante o cervelotico. Io trovo che questa sia un'interpretazione selvaggia dell'Arte Concettuale.

MDS - Dal 1965 eri già comunque orientato verso gli ambienti, le Aste, i Supercomponibili, verso l'oggettualità, lo sviluppo della spazialità, forse anche per questa ragione non condividevi l'esposizione di questi quadri?

SL - In realtà questi quadri sono stati fatti durante l'estate del 1963, la maggior parte subito dopo la mostra dei Gesti Tipici, che non ho più realizzato dal marzo di quell'anno. Da aprile in poi, sono cominciate queste figure colorate che sono poi state esposte fino al 1965, o addirittura fino al febbraio del 1966, perché Plinio voleva esporre solo quei lavori. Le date dei quadri sono soprattutto le date delle esposizioni. La mia ricerca invece, a partire già dal 1965 si era orientata sulla progettazione degli ambienti in formica. I Supercomponibili, i Punti Extra, le Strisce Extra, i Cubi, le Scatole-problema erano strutture modulari minimali in laminato plastico per progettare ambienti, o per creare situazioni paradossali e problematiche che poi ho chiamato eventi.