

Miriam Mirolla:
L'Arte c'est moi. Avagliano editore 2006

Sergio Lombardo: niente da esprimere.

Dai *Monocromi* alla *Pittura Stocastica* sono passati cinquant'anni. E in tutto il tuo percorso è rintracciabile, quasi come in nessun altro artista, un filo conduttore che mette al bando lo stile per fondarsi invece sul metodo sperimentale. Puoi spiegare la differenza tra metodo e stile in relazione alla storia dell'arte.

Gli storici dell'arte e i critici, finora, hanno guardato la storia dell'arte sotto l'aspetto dello stile. Per esempio, quando si fa un'autentica, si riconosce un artista in base allo stile. Lo stile è una specie di cifra che il critico sa riconoscere come proveniente dalla mano dell'artista. Dall'unità dell'effetto che fanno i colori, le forme, insomma dai pattern che possono riconoscersi in tutto il percorso.

La famosa cifra stilistica ...

La cifra stilistica, ecco. Ora tutto questo, dal Futurismo in poi ha perso importanza perché i futuristi, già nel 1909, fondavano l'arte su tutt'altri principi. Infatti hanno inventato l'happening, la performance, un teatro che non stava più sul palcoscenico, ma in platea, cioè nella realtà. Ciò che non è rappresentazione è evento: quando qualcosa accade non sul piano di una rappresentazione, di una narrazione, di una finzione scenica, ma sul piano immediato della realtà, io lo definisco evento. Il concetto di evento era già nel primo Manifesto futurista del 1909.

Quindi il tuo metodo si fonda sulla progettazione dell'evento?

Esatto. Il metodo, per rispondere completamente alla tua prima domanda, sostituisce lo stile in quanto, dal Futurismo in poi, noi artisti di ricerca, d'avanguardia, abbiamo messo l'intelligenza al posto della pulsione, rivalutando l'intelligenza come strumento umano per creare, per fare arte e per evolversi. L'intelligenza è essenziale nell'uomo perché l'uomo non intelligente è come un animale e non può fare arte, ma può semplicemente avere pulsioni, mettere in atto istinti. All'inizio del secolo scorso gli istinti e le pulsioni sembravano più spontanee e più autentiche dell'intelligenza, perciò la ricerca del comportamento pulsionale è stata perseguita da tante estetiche del Novecento e forse in questo ambito una delle più importanti era quella surrealista di Breton. Essa era basata sull'espressione incontrollata dell'artista allo scopo di ritornare alle radici animalesche, ritenute più spontanee e più valide della scienza e della civiltà. La scienza e la civiltà delle macchine erano ritenute artificiali, dunque disumane. Il Futurismo, poi ripreso dall'avanguardia degli anni Sessanta, ha invece rivalutato l'intelligenza, l'industria delle macchine e la scienza. Ha riconosciuto che senza l'intelligenza l'uomo non è spontaneo, ma regredisce nella scala evolutiva tornando ai comportamenti primordiali dei primati e pertanto non è adatto a proporre dei nuovi modelli di cultura e di valori. L'artista istintuale mette in atto la coazione a ripetere, che poi dai critici d'arte viene riconosciuta come stile personale.

Quando hai cominciato a pensare che l'arte avesse tra i suoi scopi principali l'evoluzione della specie?

Questa è un'idea che è sempre aleggiata all'interno della cultura artistica, specialmente all'interno di quel filone dell'avanguardia che si contrapponeva alla regressione verso gli Eterni Valori, che ovviamente essendo eterni non possono evolversi ...

Ma cercano di ritornare nostalgicamente al mondo platonico delle idee.

Si, al mitico "illo tempore" da cui sarebbe nata la storia, e che bisogna ripetere secondo i riti, secondo le religioni, cercando d'immedesimarsi nell'antico evento. Solo l'antico evento nel pensiero primitivista sarebbe reale, mentre il vissuto attuale non sarebbe altro che una ripetizione rituale sempre più degradata di quell'antico evento accaduto nel tempo mitico e ormai perduto per sempre. La speranza dell'avanguardia è invece basata sull'evoluzione, sulla possibilità e sulla fede che l'uomo possa migliorare il suo stato e quindi impegnarsi con la mente, col cuore, con tutte le sue facoltà più raffinate a raggiungere stati di felicità superiori, relazioni più profonde. Questo ideale è reso possibile dalla teoria dell'evoluzione e porta a sperare in un'arte che utilizzi anche il metodo scientifico e la volontà creativa di chi osa immaginare futuri migliori e possibili.

Adesso cominciamo a scendere nello specifico della tua produzione artistica. Alla luce del tuo discorso sul metodo, qual'è la corretta chiave interpretativa della serie dei *Monocromi* che hai eseguito fra il 1958 e il 1961?

I Monocromi anticipano l'Arte Concettuale perché possono essere ridotti a una dichiarazione, a una frase programmatica, così come più tardi, nel 1967-68, sarebbe stata definita l'opera d'Arte Concettuale. L'opera d'arte concettuale doveva essere fatta secondo un criterio prestabilito, pre-determinato, dove non è importante chi la fa, ma è importante che sia fatta così come è stata descritta dall'autore. La definizione di Arte Concettuale può essere applicata ai Monocromi del 1958-61 in modo letterale, perché operavo in base a un programma logico-estetico: quello di non creare, di non inventare nulla, di non esprimere nulla e quindi si fondava sul principio dell'astinenza espressiva. Volevo fare un'opera che non fosse artistica. In realtà volevo fare un'opera che si potesse provare non essere un'opera d'arte, che fosse sicuramente non-arte. Per cui avevo pensato di incollare una serie di quadratini di carta su una tela in modo da saturarne il piano, come le mattonelle dei pavimenti, e verniciare il tutto con uno smalto nero, o a volte colorato. Questa prescrizione può essere eseguita da qualsiasi operaio, quindi è un'opera concettuale. Infatti avrei potuto scriverla invece che farla.

I *Monocromi* sono dunque opere concettuali ante-litteram scaturite da Duchamp e dalla sua definizione di non-arte. Come si ponevano i *Monocromi* in relazione alla storia dell'arte?

A Marcel Duchamp feci questa domanda personalmente e lui mi rispose confermando di aver seguito il mio stesso ragionamento cercando di fare qualcosa che non fosse arte. Poiché in quell'epoca c'era un grande conflitto fra i critici nello stabilire cosa era arte e cosa non era arte, pensai: "Se è così difficile fare arte, allora sarà facilissimo fare una cosa che non è arte" e ci abbiamo provato sia Duchamp nei primi del Novecento, sia io alla fine degli anni Cinquanta. Il tentativo era provare a vedere se fosse più facile fare opere di non-arte piuttosto che fare opere d'arte. Duchamp aveva seguito lo stesso metodo. Ma lui conservava ancora un minimo di arbitrio, come gli artisti ispirati, infatti era lui che sceglieva quello che secondo lui non era arte.

E quale fu la risposta del mondo dell'arte al paradosso dei *Monocromi*?

La risposta sorprendentemente fu che tutti mi abbracciarono commossi. Mi fecero le congratulazioni persone che prima non mi salutavano nemmeno, artisti e critici importanti ... in quell'occasione per esempio conobbi Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli che mi fecero i complimenti, Mario Schifano, che già conoscevo, mi salutò con grande entusiasmo perché aveva visto i Monocromi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Questa accoglienza in un certo senso

squalificò completamente il mio tentativo di fare non-arte, perché quanto più volevo fare non-arte tanto più quella diventava arte; a quel punto tutto poteva essere arte e non c'era più una definizione di arte. Tanto meno una definizione di non-arte.

La fase dei *Monocromi* caratterizza almeno un biennio dell'attività artistica italiana, in cui ognuno propone un tipo di monocromo diverso, ad esempio Fabio Mauri si lega all'idea di schermo cinematografico, mentre Schifano si lega alla matrice espressionista. Ma voi giovani artisti romani di quegli anni, emergenti e conflittuali, come guardavate il *Monochrome Malerei* di Udo Kultermann?

Come tu potrai vedere, e ormai che sono passati cinquant'anni la cosa si vede chiaramente, i miei Monocromi sono nettamente diversi dagli altri. Furono messi nello stesso calderone. Il Monochrome Malerei, Schifano, Mauri e tanti altri hanno fatto il monocromo, Castellani, lo stesso Piero Manzoni, che era il migliore a mio avviso all'epoca, formavano un gruppo troppo eterogeneo anche se originale rispetto agli espressionisti, agli informali e ovviamente rispetto ai tradizionalisti accademici e ai seguaci del Realismo socialista allora imperante in Italia. Però io criticavo anche Manzoni perché secondo me era frivolo e decorativo quando metteva la seta, il vellutino, sceglieva delle rosette, faceva dei quadretti piccoli con delle dimensioni arbitrarie. Tutto questo arbitrio dell'artista per me non era valido perché era ancora intriso di espressionismo e ingiustificato dal punto di vista scientifico-concettuale. Premesso questo quindi, che dice solo qual'era la differenza fra i miei monocromi e i monocromi degli altri artisti dell'epoca, il Monochrome Malerei di Udo Kultermann era un tentativo coraggiosissimo e molto avanzato di un direttore di museo illuminato, appunto il museo di Leverkusen, di sondare questo territorio di rinnovamento dell'arte anti-informale, anti-espressionista. Io dico anti-informale nel senso appunto che l'Informale era la conclusione estrema della linea espressionista e surrealista, era l'esaltazione caricaturale dell'ispirazione arbitraria e della regressione al primitivo, mentre per noi, che derivavamo dal Futurismo il Monochrome Malerei era un modo di sondare questo nuovo approccio, che includeva anche un metodo lucido e scientifico.

La dicotomia tra astrazione e figurazione oggi è chiaramente un falso problema, una querelle da guerra fredda quasi dannosa all'evoluzione delle teorie estetiche. Nell'ideazione dei *Gesti Tipici*, i lavori successivi ai *Monocromi*, l'immagine mass-mediatica è però determinante. Com'è avvenuto il passaggio dai *Monocromi* ai *Gesti Tipici*?

*Sarebbe molto interessante studiare meglio quel passaggio. Io posso dire soltanto qualcosa di cui sono consapevole, ma il problema è grosso. Non ho mai considerato i *Gesti Tipici* come figure, e quindi come rappresentazione, ma li ho sempre considerati come mappe, cioè come zone di colore, mappe di carte geografiche. Come vedi qui c'è un quadro davanti a noi ... sono tre, quattro uomini seduti, che stanno seduti su una panchina a piazza Navona, ma che comunque galleggiano nel bianco come un'isola. Questi non sono quattro uomini, ma un contorno che isola un interno da un esterno, cioè forma topologicamente un cerchio, che è colorato di nero all'interno e di bianco all'esterno. Ora, dal punto di vista geometrico ... qui parliamo adesso di geometria topologica, questo è un cerchio, è una zona, una regione di una mappa che è colorata in nero mentre il resto della mappa è colorato in bianco. Vista così non siamo di fronte a una figurazione, ma siamo di fronte a una struttura di geometria topologica. Poi l'effetto psicologico è la cosa più importante, che avviene a livello di percezione istintiva, neanche tanto di percezione culturale, influenzata culturalmente ... C'è anche quella, ma soprattutto si tratta di una risposta innata.*

Quali sono state le vicende interpretative, cioè come sono stati letti i *Gesti Tipici* da allora ad oggi? C'è stata un'evoluzione in questo?

Si, molto grande. All'epoca lo spettatore cercava in quei quadri la pittura, voleva trovarci l'abilità pittorica, si domandava se colui che l'aveva dipinta fosse bravo artigianalmente, se sapesse o meno dare il colore. E allora vedendo che questi quadri erano verniciati in modo alquanto sciatto diceva: "Ah! Ma questo artista non sa dipingere!" e se ne andava, credendo di aver capito tutto. Ovviamente alcuni spettatori risognavano i personaggi perché l'effetto psicologico, che avveniva a livello di percezione subliminale o preconsocia, l'avevano comunque subito. Poi si domandavano se erano figurativi, non-figurativi, dicevano: "Quello sembra Kennedy" e quindi il quadro veniva ridotto a un ritratto. Oggi si sono accentuate tutte e due le linee: da una parte l'interpretazione come ritratto si è accennata, perché adesso mi chiedono: "Cel'hai ancora qualche Kennedy o qualche De Gaulle?". E ciò vuol dire che adesso vengono letti come ritratti storici, cosa assurda perché non sono ritratti, come ho già detto sono sagome che hanno un impatto psicologico completamente automatico, provocano una risposta innata.

Il quotidiano "Il Manifesto" ha recentemente simulato i Gestii Tipici precisando di aver ritratto Berlusconi "alla maniera di Lombardo"; persino la grafica televisiva della trasmissione di Enzo Biagi, "Il fatto", ricalcava esattamente le tua sagome. Come reagisci a queste forme di assorbimento-travisamento?

Secondo me c'è semplicemente una coazione a percepire gli eventi secondo ciò che già si conosce e secondo uno schema moralistico. Per esempio, siccome è nero, è un'ombra, allora deve essere cattivo e quindi alcuni giornalisti si sono sentiti "creativi" e hanno pensato: "Facciamo Berlusconi nero come i Gestii Tipici di Lombardo". Come se io avessi rappresentato i personaggi cattivi, solo perché spaventavano, perché mettevano a disagio lo spettatore. Ma il disagio del pubblico, lo stato di allarme, era proprio l'effetto voluto, senza implicazioni moralistiche; tant'è vero che all'epoca non mettevo neanche i nomi dei personaggi politici.

I Gestii >Tipici attivando la visione para-foveale degli spettatori, attivano processi più profondi rispetto alla percezione cosciente. Cominciano con i Gestii Tipici i tuoi studi di psicologia e di psicoanalisi?

Si. Con i Gestii Tipici avviene un passaggio dalla non-arte da un programma operativo di ricerca estetica a un programma di ricerca psicologica e quindi di stati d'animo, di influenzamento dell'ambiente.

E di interazione ...

Influenzamento dell'ambiente e quindi interazione sul piano della realtà.

La linea dell'interazione fra artista e pubblico segna tutto il Novecento, e dai futuristi approda alle Seconde avanguardie. Anche nel tuo lavoro lo scopo interattivo sembra essere per te la sfida estetica più interessante. E nella serie dei Supercomponibili riesci a metterne in luce sia i pregi che i difetti; ecco ... puoi spiegare meglio questo passaggio?

L'interazione può avvenire a tutti i livelli: dal livello fisico al livello mentale e anche affettivo. Quindi ho cominciato da quello più semplice, quello fisico. L'interazione fisica consisteva nel disporre alcune forme primarie, le Aste, i Cubi, i Punti Extra in modo da costruire ambienti sempre diversi. Ma l'interazione del pubblico a volte risultava un po' troppo manuale, diventava ludica, superficiale e persino distruttiva, perciò ho cercato di mettere in guardia il pubblico e di fargli capire che ciò che stava facendo aveva a che vedere con la personalità, con la società, con le scelte

estetiche e qualitative. Mi sono trovato di fronte a un muro di spettatori violenti, simili a quelli che vanno alle partite di calcio. Questo aspetto interattivo del metodo provocatorio, che era il metodo futurista, mi ha quindi deluso e ho capito che bisognava aggiornarlo. Quindi ho ideato situazioni più strutturate e più simili al setting da laboratorio psicologico, alle stanze-problema, passando da un'interazione fisica a un'interazione psicologica

I Supercomponibili sono infatti il preludio alle Situazioni d'emergenza, progettate dal 1968 al '70, un momento storico rivoluzionario. Per te l'arte è inseparabile dalla storia.

Certo, assolutamente inseparabile. Io penso che l'arte sia legata alla storia perché man mano che vengono escogitati dagli artisti modelli di relazioni sempre più avanzati, che io chiamo modelli rappresentativi di valori nascenti, l'umanità si evolve. Quindi la storia dell'arte è la storia di queste evoluzioni irreversibili.

Il Progetto per situazione-problema, con le forbici e la pallina di cianuro, mi ha sempre colpito perché mi sembrava una metafora minima della minaccia atomica.

E' possibile. Io volevo costruire una situazione archetipale, di minaccia di morte, dalla quale poteva nascere un contratto sociale. Ancora oggi il problema rimane sospeso: siamo ancora all'equilibrio del terrore.

Anche nel Progetto di morte per avvelenamento i processi di pensiero innescati nell'osservatore si avvicinano fortemente all'evanto limite della morte. Come hai risolto questa tua fase di estremismo esistenziale e concettuale?

I Progetti di morte per avvelenamento riguardano certamente il problema dell'evento in quanto la morte è un evanto, un evento della realtà non rappresentabile. La morte è inconfutabilmente un evento che non si può dipingere. Un altro aspetto di questo progetto è l'autonomia. Noi non possiamo essere autonomi se non abbiamo affrontato l'idea della morte, e superato la paura, o la minaccia di morte. Se ci sottomettiamo alla morte non possiamo vivere, dunque la vita deve essere fondata su altri valori, che non siano di fuga, ma siano valori costruttivi. Insomma l'artista, o l'uomo che ha come obiettivo la ricerca della felicità, non può avere come obiettivo la fuga da un pericolo. Gli atteggiamenti di fuga e di evitamento costringono alla ripetizione tradizionale e rituale di ciò che è già conosciuto, all'interno di una struttura burocratica che garantisca la sicurezza, ma costringono a rinunciare alla creatività, perdendo la possibilità di inventare mondi nuovi. La cosa più importante per l'uomo è la sua libertà e la sua autonomia, cioè la sua capacità di immaginare valori nuovi e di cambiare, migliorandole, le strutture morali della propria vita. Con il Progetto di morte per avvelenamento, volevo far passare lo spettatore da uno stato di soggezione, di paura, di minaccia, e quindi di ricerca affannosa della sicurezza, a una ricerca coraggiosa dell'insicurezza, della bellezza e della felicità. Forse ho pensato che la morte potesse svelare un qualche messaggio segreto.

Infatti poi dalle Situazioni-problema si passa ai Concerti aleatori. In quel periodo incontri Anna Homberg che rimarrà tua compagna a lungo. Nasce il Centro Studi Sperimentale Jartrakor, si apre una fasa in cui la dimensione individuale e solitaria dell'artista lascia il posto ad una dimensione collettiva di lavoro, di pensiero, di produzione. Nasce la Rivista di Psicologia dell'Arte. Una situazione di vitalità molto fertile ...

Molto fertile, ma interna, quasi settaria. Una specie di isola in un mondo che andava in senso contrario. La cultura all'inizio degli anni Settanta ha valorizzato la paura, ha usato la paura come

politica e quindi ha riportato tutto alla burocrazia, alla ricerca della sicurezza e alla garanzia della sicurezza. Mentre prima c'era la ricerca del bello, dell'evento, del valore, dopo, negli Anni di piombo, interviene la paura della ricerca, la paura del dibattito sui valori, la paura di cambiare e quindi il ritorno a strutture di sicurezza.

E' tornata la pittura ...

E il conformismo! Io non ho niente contro la sicurezza. secondo me però la sicurezza si fonda su un ordine mentale basato sull'artigianato, su valori che si possono ripetere, come i riti, mentre l'arte nasce dall'esigenza biologica di eventi eccezionali che modificano il mondo. L'arte deve migliorare il mondo, mentre l'artigianato, la cultura tradizionale deve mantenere ciò che si è raggiunto nelle strutture di sicurezza della società.

Abbiamo fondato l'Associazione Jartrakor, la Rivista di Psicologia dell'Arte e i laboratori proprio ai fini della ricerca, in un mondo che invece stava tornando indietro, che stava colpevolizzando, demonizzando tutto ciò che, proponendo il nuovo, sembrava pericoloso.

All'interno di questi seminari comincia la sperimentazione con lo *Specchio Tachistoscopico*, che ha, già nel titolo, l'intento di trovare "la propria vera immagine". Puoi spiegare il funzionamento di quest'opera?

E' strano spiegare quest'opera a parole ... bisognerebbe leggere i sogni, le migliaia di sogni che ho accumulato in tanti anni di ricerca. Nello Specchio sono state valorizzate le relazioni d'amore, in quanto lo Specchio non è altro che un invito a sognare attraverso una stimolazione scientificamente predisposta. Chi racconta un sogno, da un punto di vista simbolico, racconta una parte di sé, intima, una delle parti più intime che esistano nell'uomo, quindi chiedere a una persona sconosciuta di raccontarti un suo sogno, anzi di fartelo apposta per potertelo raccontare, è come chiedergli di amarti, e infatti attraverso questa sperimentazione ho avuto la possibilità di conoscere molte persone e di avere relazioni umane straordinarie.

Con lo *Specchio* la spontaneità dello spettatore è massima.

Certo. Siccome il sogno non è dirigibile volontariamente, esso è sicuramente un materiale spontaneo. Per spontaneità noi intendiamo quei comportamenti, quei pensieri, quegli stati d'animo, quei fattori umani che non sono simulabili ... questa è la chiave della spontaneità. E' spontaneo soltanto quello che non è simulabile. Ora, tutte le teorie precedenti hanno presunto la spontaneità facendola discendere dall'ispirazione, e hanno dichiarato che un poeta è spontaneo se è ubriaco oppure se è ispirato, poi però, quando finiva lo stato di ispirazione, o di ubriachezza, non sapeva più fare niente, né sapeva come e perché aveva fatto quell'opera, quindi ritornava allo stato di ignoranza totale. Se la sapienza stava nel vino o in un'ispirazione dall'alto, allora veramente secondo me l'uomo aveva perso la spontaneità, perché la spontaneità dell'uomo è l'intelligenza, il linguaggio, la scienza e, appunto, la sensibilità. Nel caso del sogno, è lo spettatore che è spontaneo. In tutti i miei lavori non c'è mai l'espressionismo, io non pretendo di essere ispirato, non ho niente da esprimere, sono uno studioso, un ricercatore di estetica, un ricercatore di valori, un ricercatore di eventi che cambiano il mondo cercando di migliorarlo, quindi la mia spontaneità sta solo in questo, cioè nel progettare queste tecniche o eventi. Nel caso del sogno la spontaneità sta nel pubblico che fa un sogno non simulabile. D'altro canto, con la Pittura Stocastica il pubblico dovrà percepire qualcosa in questa pittura senza senso, fatta attraverso estrazioni a sorte di punti, linee e colori. La Pittura Stocastica è uno stimolo per avere una percezione spontanea da parte dello spettatore, quindi anche qui c'è un piccolo sogno dello spettatore, ... che inventa, crea spontaneamente un'interpretazione.

E infatti tu definisci la pittura stocastica come una porta dell'inconscio...

Una porta dell'inconscio, sì. Come potrebbe esserlo un test di Rorschach, che è di derivazione surrealista, strutturato e portato ad una taratura per poter misurare le varie personalità. Nel caso della Pittura Stocastica non è necessario, anzi sarebbe controproducente dare un giudizio sullo spettatore o fargli una diagnosi perché io non ho bisogno di fare una diagnosi. E' lo spettatore che in qualche modo fa una diagnosi a se stesso, al proprio inconscio, ai propri valori, ai propri stati d'animo, percependo in modo sempre diverso un quadro o percependolo in modo diverso da come lo percepiscono tutti gli altri e quindi conosce un po' più se stesso come anche quando fa il sogno sulla sua vera immagine.

Il sogno raccontato, così come l'interpretazione di un quadro stocastico, costituisce una documentazione, indica soltanto che c'è stato un evento, ma l'evento è il sogno stesso che può essere raccontato solo a parole e quindi alterato. Ecco l'evento in un certo senso è inconoscibile. L'eventualismo ricerca questi punti di inconoscibilità dell'uomo che sono i punti in cui l'uomo diventa creativo, cioè in cui vengono ad interferire tutti i valori della personalità.

Se la vera bellezza è legata all'evento e non all'oggetto, allora l'Eventualismo smantella in un colpo solo il lato feticistico dell'arte contemporanea, il culto dell'oggetto, e quelle costruzioni difensive e protettive su cui si fondano interi imperi economici ...

Questo è il rovesciamento fra la vita e l'arte ...

Un rovesciamento che ha un'implicazione, un grado di sovversività enorme ...

Tutta l'avanguardia del '900, dal Futurismo all'Eventualismo, ha ricercato e proposto un'arte coincidente con la vita. Se l'evento è la vita stessa e l'opera d'arte è ciò che rimane dell'evento, l'opera sarà allora meno importante dell'evento stesso. Plotino, che in questo senso era futurista, affermava che il ritratto di una persona bellissima è sempre più brutto di una persona viva ma bruttissima. L'arte sta nella realtà, tutto il resto è stimolo, progetto o storia. Il moralismo ci chiude nelle gabbie del conformismo e noi abbiamo il dovere biologico di romperle per raggiungere nuovi stati di conoscenza, di coscienza e di felicità. La felicità è lo scopo.