

Miriam Mirolla: *Sergio Lombardo, tre serie pittoriche dal 1958 ad oggi*, "Galleria De Crescenzo & Viesti", Roma, 2007.

Porre lo spettatore nel centro del quadro

Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone... Vendere lo stesso posto a dieci persone... Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici... Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto ecc.

(Marinetti

1913)

Così l'idea "noi porremo lo spettatore nel centro del quadro", mi apparve in piazza del Duomo, quasi all'angolo di via Orefici, mentre fermo osservavo l'effetto delle persone che si avanzavano, mi raggiungevano e mi sorpassavano.

(Boccioni

1914)

"Porre lo spettatore nel centro del quadro" è l'idea più clamorosa che il Novecento abbia generato. Talmente forte, da aver attraversato come un vettore alcune tra le migliori teorie estetiche del secolo: Futurismo, Spazialismo, Monochrome Malerei, Arte Cinetica, Optical e Programmata, Concettuale, Eventualismo.

L'idea, che trova il suo esordio nella sperimentazione in ambito teatrale, nel Totaltheater di Gropius, nel teatro futurista-dadaista e in quello della Russia post-rivoluzionaria, si estende rapidamente alla sperimentazione in ambito visivo, pittorico, plastico-scultoreo e ambientale; ma lo scopo di "porre lo spettatore al centro del quadro" viene approfondito e sviluppato dagli artisti dell'Avanguardia principalmente in due direzioni: sia nel senso di una rappresentazione del dinamismo fisico dell'osservatore (dinamismo plastico), sia nel senso di un suo dinamismo psicoperceptivo, e sarà proprio questa la direzione di ricerca intrapresa da Sergio Lombardo sul finire degli anni Cinquanta.

Se a partire da questa biforcazione del pensiero futurista seguiamo la linea marinettiana del dinamismo psicoperceptivo, la comprensione della produzione teorico-artistica di Lombardo diventa immediata e conseguente: utilizzando l'interazione tra artista e pubblico come metodo estetico per scatenare realtà psicofisiche impreviste, lo spettatore "non rimane statico come uno stupido voyeur" (Marinetti 1913) ma diventa un interlocutore intelligente, impegnato "con tutte le sue facoltà più raffinate a raggiungere stati di felicità superiori, relazioni più profonde" (Lombardo 2006).

Mi vengono in mente le persone che hanno azionato il pulsante dello fissando intensamente il proprio volto, ansiosi e desiderosi di sognare la propria Vera Immagine; quelli che hanno ascoltato a Venezia per qualche ora, nel 1970, il suono d'allarme di una

Sfera con Sirena scappando, arrossendo o ridendo fragorosamente nei saloni della Biennale; e quelli che ogni giorno tra mille pensieri e turbamenti attraversano il Pavimento Stocastico, un pavimento che ha trasformato ventisei unità abitative di una periferia romana in un esperimento psicoperceptivo perenne (Greco 2001).

La mostra, in primo luogo, si pone come una mostra storica in cui opere già appartenenti alla storia dell'arte, Monocromi e Gesti Tipici, sono affiancate a un nuovo ciclo di opere, Sei Colorazioni Automatiche; essa però esclude intenzionalmente altre famiglie di opere come i Supercomponibili, le Situazioni d'emergenza, i Concerti Aleatori, lo; ciò non va letto come un salto critico arbitrario e fantasioso, ma come una selezione mirata a delimitare un campo molto vasto e complesso, all'interno di una ricerca che progressivamente conduce all'elaborazione di una teoria estetica totale: la Teoria Eventualista (Lombardo 1980, 1987).

In secondo luogo la mostra è di tipo sperimentale, poiché l'ambiente inedito di Sei Colorazioni Automatiche si dà nella forma di un vero e proprio esperimento di laboratorio: nella sala vi sono sei quadri-stimolo e un questionario destinato al pubblico, le cui risposte saranno raccolte e valutate a conclusione dell'evento espositivo.

Scopo principale di questa mostra è concentrare l'attenzione su tre concetti chiave che, in modi diversi, caratterizzano le tre serie di opere selezionate: l'automatismo dell'esecuzione, l'uniformità seriale delle opere, e lo scopo eventualista di stimolare la proiezione di contenuti non uniformi da parte degli spettatori.

Monocromi

Già il critico Nello Ponente aveva individuato nel lavoro di Lombardo una preziosa costante di ricerca: "...da quelle opere, dai foglietti squadrati, incollati e dipinti con strascichi di colore, con monocromie le quali, per procedimento di stesura, infrangevano ogni utopia di regolarità geometrica, si è andata poi sviluppando, senza tentennamenti, quella costante di ricerca di cui parlavamo, diversa nel tempo nelle sue modalità di presentazione, identica nel concetto di base. Ora sappiamo bene quale sia stato l'andare a tentoni, il variare continuo che altri hanno manifestato, vuoi per necessità interiore, vuoi per smania di puro aggiornamento. Qui, torniamo a sottolineare, la linea di ricerca è stata costante e sicura." (Ponente 1974)

E in effetti, come un filamento di DNA in cui sono inscritte le caratteristiche biologiche future di ognuno di noi, i Monocromi, opere di esordio del giovane Lombardo, possiedono in nuce tutti gli elementi chiave dello sviluppo teorico successivo: l'automatismo dell'esecuzione, l'uniformità seriale dei cicli, e lo scopo eventualista di stimolare la proiezione di contenuti non uniformi da parte degli spettatori.

Automatismo esecutivo. Come discusso altrove (Homberg 1980, Mirolla 1994), il Monocromo si avvicina intenzionalmente al prodotto di un automa che, con una procedura dichiarata a priori, esegue un compito logico in cui la possibilità di interpretazione individuale è pressoché ridotta a zero. Nel Monocromo l'artista

tradizionale viene sostituito da un “programmatore” che peraltro coincide con l’esecutore materiale; ma in fondo l’esecutore materiale potrebbe essere chiunque. Nel Monocromo, come in un’opera concettuale ante-litteram: “...l’idea o concetto è l’aspetto più importante del lavoro. Quando un artista utilizza una forma concettuale di arte, vuol dire che tutte le programmazioni e decisioni sono stabilite in anticipo e l’esecuzione è una faccenda meccanica. L’idea diventa una macchina che crea l’arte.” (Le Witt 1967).

La serie dei Monocromi si fonda su due varianti principali: il numero dei cartoncini da incollare in funzione della grandezza della tela, e il colore. Ma poiché il compito resta invariato, ne scaturisce una uniformità seriale che rende i lavori visibilmente appartenenti a un “insieme” omogeneo, che contiene da un minimo a un massimo di possibilità esecutive. Eppure, proprio dalla visione complessiva di un gruppo di Monocromi cominciano a delinearsi le differenze, a riemergere l’unicità dell’opera, il suo essere esperienza, unicum assoluto in relazione all’osservatore. Ciò non va inteso come un ritorno all’opera artigianale, ma come il primo delinearsi del concetto di “evento” così come sarà enunciato successivamente: “E’ definito evento qualsiasi contenuto mentale o vissuto psicologico intenso, originale e spontaneo, imprevedibile e irripetibile, che, non potendo essere conosciuto direttamente da osservatori esterni e neutrali, deve essere dedotto dal comportamento di individui sottoposti a stimolazioni appositamente predisposte” (Lombardo 1987).

Lo scopo eventualista era già presente nei Monocromi nella forma di un interesse preliminare per le interpretazioni del pubblico. Il range interpretativo dei Monocromi era infatti sufficientemente ampio da far intuire al giovane Lombardo in quale modo sviluppare in seguito dinamiche proiettive sempre più coinvolgenti, mantenendo come scopo prioritario e avanguardistico quello di “portare l’osservatore nell’opera”, così come contemporaneamente formulato, in modo indipendente e in altra sede, dal critico Udo Kultermann: “Lo scopo non è tanto quello di produrre arte ma di cambiare la realtà. L’autodinamismo del quadro aiuta a creare uno spazio che includa lo spettatore. Questo spazio non ha più nulla a che vedere con una profondità spaziale, ma ha a che fare con una attività spaziale o addirittura con una aggressione spaziale. Si muove verso lo spettatore e lo fa entrare in un gioco alterno che richiede una forma di attività sia da parte del quadro che dello spettatore...e’ il legame alla tradizione, e precisamente quella che non manifestava la presunzione di essere arte. La nuova arte senza arte è l’esperienza creativa nella società e troverà piena soddisfazione nella vittoria creativa in se stessa e nel superamento dell’arte preteso dai nuovi compiti della vita” (Kultermann 1960).

Gesti Tipici

Nella sia pur ricca produzione artistica generata nel clima ormai leggendario della Scuola di Piazza del Popolo, i Gesti Tipici costituiscono sicuramente il prodotto più lucido, minimale e potente, immediato e spiazzante, che un artista italiano sia riuscito a realizzare. I Gesti Tipici hanno il valore e la freddezza di un prototipo industriale, sono ‘anti-retinici’ per eccellenza e traghettano l’osservatore, inconsapevolmente, verso

nuove dimensioni psichiche.

Nel caso dei Gesti Tipici, l'uniformità seriale del ciclo di opere appare in tutta la schiacciante bellezza di un dialogo muto e immaginario tra giganti neri: John F. Kennedy, Charles De Gaulle, Nikita Kruscev, Mao Tze Tung, Enrico Mattei, Nasser, Amintore Fanfani, Aldo Moro, uomini che reggono i fili della storia e che influenzano le masse con la loro indiscussa personalità. Il fondo bianco degli enormi quadri senza cornice li integra automaticamente alle pareti della stanza, rendendo la stanza, visitata da osservatori-lillipuziani, un luogo invaso da ombre mutevoli, onnipotenti e inquietanti.

Nei Gesti Tipici l'automatismo dell'esecuzione presenta alcune novità di rilievo. Agli artisti, che si devono misurare con l'esplosione dei mass media e della editoria di massa, i quotidiani, le riviste, appaiono come immensi depositi di immagini ready made; mentre per molti ciò costituisce l'occasione per un recupero dell'immagine e della figurazione in chiave tecnologica, nella ricerca di Lombardo si tratta di individuare immagini capaci di una influenza profonda sull'osservatore, dove l'iconismo ha l'unica funzione di scatenare comportamenti innati. Così, attraverso un procedimento minimale e riduzionista di fotografia, proiezione e ricalco dell'immagine mediatica sulla tela, il ready made aiutato può diventare un potentissimo stimolo psicologico da collocare in un ambiente adatto ai fini sperimentali, lo spazio espositivo.

Lombardo è attratto in modo specifico dalle potenzialità suggestive degli uomini politici che, con la loro autorevolezza, influenzano il pubblico non solo a livello di macro-società ma anche a un livello di percezione subliminale, cioè capaci di agire al di sotto della soglia della coscienza.

Nelle notti successive alla mostra, così come riferito verbalmente, quelle figure onnipotenti avrebbero influenzato la qualità dei sogni di buona parte del pubblico. Con i Gesti Tipici comincia a delinarsi sempre più chiaramente lo scopo eventualista di stimolare la proiezione di contenuti non uniformi da parte degli spettatori.

Sei colorazioni automatiche

La Pittura Stocastica nasce in modo sorprendente alla fine degli anni 70. Nel valutare l'efficacia di alcuni stimoli senza senso, o nonsense shapes, Lombardo intuisce che quelle forme instabili e iperambigue offrono una infinita potenzialità interpretativa per lo spettatore, che può essere modulata sperimentalmente in funzione della variazione di complessità.

Con l'invenzione della procedura stocastica, fondata sull'applicazione di algoritmi di sorteggio, l'artista si pone, in linea col principio dell'automatismo esecutivo, come il costruttore di un mondo altro, automatico in quanto non generato da mente umana, e massimamente psicoattivo: "Lo scopo dell'arte automatica che soddisfa la teoria eventualista, non è quello di trovare un metodo automatico per fare ciò che i pittori già fanno, o possono fare artigianalmente. Non è la creazione di un programma per poter eseguire al calcolatore ciò che prima si eseguiva col pennello, ma quello di inventare una procedura che crei delle forme inimmaginabili intuitivamente." (Lombardo 2004)

Su questo punto Lombardo è chiarissimo: la sfida sperimentale si gioca sul terreno della generazione, invenzione e produzione di immagini mai viste: “Queste forme dovranno essere più interessanti, più appassionanti, più sorprendenti, più originali e più profonde di quelle create dagli artisti tradizionali. Esse inoltre dovranno scatenare la fantasia del pubblico in modo che ciascuno spettatore vi proietti i suoi contenuti più profondi e personali, diversi da quelli proiettati da tutti gli altri spettatori. Infine, sinteticamente, il metodo automatico deve sostituire migliorandola, la genialità creativa dell’artista, non l’abilità della sua mano. Ciò è possibile dal momento che l’automatismo si può applicare ripetutamente e si può migliorare mentre la genialità dell’artista, se capita, non si può più ripetere né migliorare.” (Lombardo 2004).

In relazione al concetto di uniformità seriale, occorre notare che i sei diversi criteri automatici di colorazione generano nella mostra sei opere diverse; l’esperimento si propone di verificare la difformità di interpretazione dei sei quadri, la valutazione estetica (bello/brutto), e la preferenza estetica. L’osservatore è infatti chiamato a guardare ‘attivamente’ le sei opere trascrivendo le proprie personali interpretazioni; nella sua apparente ingovernabilità, l’opera stocastica sollecita l’osservatore a ristabilire l’ordine del discorso, a compiere una verifica della propria unica e irripetibile realtà psicoperceptiva: *“Le immagini generate da Lombardo con la tecnica matematica del caso, costituiscono un pattern per così dire aperto, il quale attiva un processo percettivo che può esser completato a piacimento, in modo sempre arbitrario e soggettivamente legittimo al tempo stesso; la loro singolarità consiste nel forte e quasi imperioso impulso o invito a esercitare questa integrazione. E in questo sta poi il loro requisito estetico, nel saper rappresentare una situazione tumultuosamente dinamica, che non è immagine “del” movimento, ma immagine “in” movimento, e che il proprio movimento trasmette e tramanda al fruitore: comunicandogli il bisogno di “giustificare” il processo incompiuto, dare un esito percettivo a quel processo dinamico in fieri, e comunque a ricomporre mentalmente il disordine”*. (Calvesi 1996)

Non discuterò in questa sede gli scopi eventualisti della Pittura Stocastica, magistralmente descritti da Lombardo nel Cap.VIII di questo stesso libro. E volendo ancorarmi a un contesto, dovrò certamente evitare l’arte astratta e preferire l’Unheimlich di Freud, ossia l’esperienza del Perturbante. Direi che Lombardo, con la Pittura Stocastica, è riuscito a costruire sperimentalmente il Perturbante e, attraverso la misurazione esatta dei suoi effetti, ad affinare continuamente la possibilità di vivere e far vivere quella esperienza a livelli sempre più sofisticati.

Forse, l’interesse e il segreto del coinvolgimento nella pittura stocastica risiede proprio nella estrema libertà e distanza dalle forme più familiari del mondo che quella pittura offre, trasformandosi ad infinitum sotto il nostro sguardo. Una pittura che, essendo essenzialmente estranea all’esperienza umana, attende senza fretta i molteplici eventi interpretativi da parte del pubblico.

Nel giro di un secolo, quel dinamismo psicoperceptivo felicemente auspicato dalla parte più radicale del Futurismo finalmente si è compiuto, senza esaurirsi. La ricerca di Lombardo, ultimamente concentrata sulle colorazioni automatiche, è infatti aperta a continue evoluzioni, grazie all’integrazione nella dimensione estetica di altre discipline quali la matematica, la robotica, la psicoanalisi, con cui confrontare

continuamente i risultati e le prospettive di ricerca.

Proprio a causa di una formidabile interdisciplinarietà strutturale tra arte e scienza, Sergio Lombardo ci appare come uno dei più avanzati ricercatori internazionali, motore mobile dell'arte d'avanguardia.