

Paola Ferraris: Juliet, n. 46, febbraio 1990

Intervista a Sergio Lombardo

Tu hai fatto parte dell'avanguardia degli anni '60 (nella cosiddetta scuola romana) e ancora recentemente hai scritto su questo tema ("Arte Argomenti" I, 1, 1988, p. 4) affrontando gli equivoci dal primitivismo che era fin da allora presente e che ha avuto via libera negli anni '70 e '80. Potresti ora dichiarare la tua concezione di avanguardia attraverso le scelte praticate nel tuo lavoro, dai monocromi In avanti?

L'esperienza dei monocromi, intorno al 1959-'60, segnò una svolta; un ripartire su presupposti teorici completamente diversi, rispetto al clima generalizzato dell'informale. L'informale era ancora un'espressione privilegiata rispetto alla vita comune, era qualcosa di eroico da fare sul palcoscenico del mondo. L'artista era uno specialista della liberazione, un primitivo, uno stregone. Egli agiva in modo perfettamente normale nella vita privata, ma a studio si trasformava in evento scatenato della natura, strumento di una forza ispiratrice al di sopra della realtà quotidiana. Era pagato per questa recita e questo la gente si aspettava da lui. Era spettacolo. C'è una distinzione ben precisa fra realtà e spettacolo, così come c'è una distinzione ben precisa fra spontaneità e finzione di spontaneità. Tutte le ricerche posteriori furono un tentativo di superare questi due limiti. I miei quadri monocromi tentavano di unificare il lavoro artistico col comportamento comune, valorizzando anche i compiti banali, alienati, come quello di incollare quadratini in fila regolare. Nello stesso tempo recuperavano il valore della razionalità, della logica, non tanto per il suo valore costruttivo, che era ridotto al minimo, quanto per il suo valore economico, nel senso di scegliere la via più breve. Questi quadri volevano essere la via più breve per fare un quadro, con il minimo di invenzione e con il minimo di espressione. Essi mio malgrado acquistarono un'originalità, anche espressiva, a causa di piccoli errori commessi durante l'esecuzione. Questo tipo di espressività lo trovai spontaneo dato che era involontario. In seguito sviluppai l'idea che l'arte è un evento impreveduto, una reazione spontanea ad uno stimolo, qualcosa che viene vissuto direttamente sul piano della realtà individuale, ma che non può essere comunicato, altrimenti diventerebbe una rappresentazione, un racconto. L'esperienza estetica, che io chiamo evento, deve accadere dove lo spettatore meno se la aspetta, a causa di uno stimolo inizialmente scambiato per qualcosa di ovvio, di già noto e quindi sottovalutato. Questo tipo di stimoli può provocare esperienze indimenticabili e uniche.

Dalla critica del voler essere spontanei, creativi, liberi, all'arte come ricerca sull'esperienza estetica attraverso metodi scientifici, ovvero all'Arte Eventuale, come è venuto fuori il problema del coinvolgimento attivo del pubblico, e in che modo l'attività del pubblico non può essere generica, superficiale o convenzionale?

Le provocazioni futuriste miravano a innescare eventi imprevedibili; l'arte produttivista, l'Arte Totale, lo Happening, la Performance, il Fluxus avevano lo stesso fine. Inoltre tutti questi movimenti volevano mettere la realtà della vita al posto della finzione dell'arte. Su questa nobile tradizione si situa l'Eventualismo; ma con una variante radicale: l'utilizzazione del metodo scientifico. Il compito programmatico di «innescare eventi imprevedibili» era troppo generico e spesso poco valutabile. Anche chi disegna un mazzo di fiori può innescare eventi imprevedibili. Il compito di «mettere la realtà della vita al posto della finzione dell'arte» era ancor più vago. Per quanto passivo sia chi guarda la televisione, è difficile dire che ciò non fa parte della sua vita reale. Era perciò necessario un metodo che consentisse di valutare il grado di coinvolgimento dello spettatore, la qualità estetica di tale coinvolgimento. Se per la strada si lascia un pezzo di pavimento fatto di cemento fresco, chi vi cammina inconsapevolmente sopra lascia le sue impronte; ma questo intervento è troppo generico, non è né particolarmente vitale, né particolarmente imprevedibile. Non raggiunge alcuna profondità, al massimo può essere decorativo. Ma chi si specchia in uno specchio speciale, capace di fargli sognare la sua «vera immagine» durante la notte successiva e poi fa un sogno indimenticabile, quello sì che ha un coinvolgimento vitale e imprevedibile. Infatti i sogni indotti dal mio «Specchio tachistoscopico» sono diversissimi l'uno dall'altro e rappresentano un'esperienza particolarmente importante per lo spettatore. L'Eventualismo misura il valore estetico dalla varietà delle risposte che lo stesso stimolo, cioè l'opera dell'artista, riesce a provocare nel pubblico; infatti, quando la

reazione degli spettatori è sempre la stessa, non c'è evento, si tratta di risposte banali.

Fare ricerca sperimentale sull'estetica implica verificare criticamente quanto ci viene presentato come bello anche fuori dalle istituzioni dell'arte. In che rapporto i tuoi Concerti degli anni '70, o la tua Pittura Stocastica attuale si pongono rispetto alle teorie matematiche della bellezza, alle immagini frattali, o anche rispetto al fascino progettato e finalizzato delle merci?

Domanda interessante, ma per rispondere dovrei scrivere un trattato. Le teorie matematiche dell'estetica, come anche le varie immagini di frattali e quelle costruite da programmi per calcolatore mostrano quasi sempre lo stesso limite: sono idealistiche. I risultati estetici sono quasi sempre nauseanti, a parte l'interesse tecnico-scientifico. La percezione umana seleziona statisticamente le informazioni, perciò non vede alcuna differenza fra le varie immagini dell'insieme di Mandelbrot, che invece sono diversissime dal punto di vista analitico. L'effetto visivo è noiosissimo, non c'è sorpresa, non c'è variazione. La pittura stocastica invece, pur essendo generata con programmi e algoritmi, cambia continuamente le statistiche proprio per provocare eventi percettivi sempre diversi in osservatori diversi e anche nello stesso osservatore in tempi diversi.

I concerti erano basati sullo sforzo umano di chi affronta una situazione sconosciuta e va a tentoni. Ogni persona tenta in un modo diverso. Si trattava di indovinare ad esempio la posizione esatta di un ballerino fra 1024 posizioni possibili. Il ballerino si trova sul palcoscenico e sa soltanto che il suo compito è quello di far cessare la musica assumendo una particolare posizione del corpo, che ancora non conosce e che deve scoprire. Qualsiasi posizione assuma viene letta secondo un codice e messa in musica. Si genera una musica aleatoria che cessa solo quando il ballerino scopre la posizione cercata. Tutta la danza è una successione di errori involontari, dunque è spontanea; ma non è superficiale perché il ballerino deve usare tutta la sua intelligenza, c'è grande tensione, come in una gara. Il fascino delle gare sta nel fatto che non si ripetono mai. Non sono banali come un calcolo matematico idealistico. Il fascino delle merci poi è una vecchia storia che abbiamo già vissuto ai tempi della Pop Art.

Nel 1977 hai fondato con Anna Homberg, Domenico Nardone e Cesare Pietroiusti l'Istituto Jartrakor, con un suo spazio espositivo che continui a dirigere, mentre sono entrati a far parte del gruppo Giovanni Di Stefano, Roberto Galeotti e Piero Mottola. Inoltre dal 1979 pubblichi la Rivista di Psicologia dell'Arte. Come è nata e come funziona questa proposta di una struttura autogestita (con propri mezzi d'informazione) rispetto alle strutture tradizionali dell'arte e anche alle istituzioni scientifiche di ricerca?

Quando iniziammo l'attività di Jartrakor il mio scopo principale era di poter proseguire un lavoro di ricerca che ormai non potevo più proseguire da solo. Alla fine degli anni settanta in Italia si vedevano gli Ufo e Uri Geller piegava chiavi e forchette con lo sguardo. Non c'era più spazio per la ricerca. Qualsiasi assessore di provincia si sentiva un talent-scout e l'ideologia post-moderna cominciava a diventare pervasiva giustificando qualsiasi scempiaggine. La ricerca era bandita perfino dall'Università, qualsiasi finanziamento passava attraverso canali politici. La sola strada consentita per mantenere un'autonomia scientifica era l'autofinanziamento. Inoltre potevamo contare sul fatto che io ero stato un protagonista dell'avanguardia degli anni Sessanta e possedevo un archivio d'informazioni insostituibile, conoscevo i problemi a fondo. Durante questi anni abbiamo fatto un lavoro enorme, del quale non si conosce quasi nulla. Abbiamo fatto un lavoro sui fondamenti di una nuova estetica che le strutture tradizionali dell'arte cominciano appena a intuire dietro le nebbie del Postmoderno.