

**Intervista a Sergio Lombardo Simona Antonacci, pubblicato su “Opening”, IV, nn.17-18, 1992**

**Simona Antonacci.** Cominciamo con la mostra Pittura eventualista, curata da Filiberto Menna a Jartrakor, in cui il critico riconduce in parte l’Eventualismo all’idea di riduzionismo come negazione. C’era secondo lei il rischio che l’Eventualismo fosse interpretato in chiave formalista?

**Sergio Lombardo.** Da parte di Menna probabilmente c’era. Il pensiero di Menna all’epoca era di tipo riduzionista, ma questo principio non bastava per fare un movimento pittorico, era basato su una teoria estetica debole. Menna in quel periodo si era avvicinato alla psicologia, aveva anche presentato un libro di Franco Fornari sulla psicoanalisi dell’arte. Rispetto agli altri critici, dunque, aveva un interesse legato al formalismo, ma anche alla psicoanalisi: erano dei campi che si aprivano all’interno di una pittura intesa solo come fenomeno visivo. Tutti i movimenti artistici ai quali io ho assistito non sono partiti dal basso, cioè dagli artisti, ma sono tutti partiti dall’alto, cioè dai critici: un pacchetto composto non solo dalle opere ma anche dall’interpretazione, dagli orientamenti. C’erano le gallerie che sostenevano una “linea”, poi bisognava fare un insieme di mostre per arrivare alla Biennale di Venezia. Menna era all’ultimo gradino, noi ci aspettavamo che lo avrebbero invitato alla Biennale, in quel caso forse avrebbe invitato l’Eventualismo insieme agli artisti Bianchi e neri come Rossano e Capaccio [n.d.a. Astrazione povera]. Il movimento dei Bianchi e neri era nato da una logica riduzionista, ma non scientifica. Questo era il limite, quindi in un certo senso non prendeva in considerazione il Concettuale. Il Concettuale nasceva parallelamente all’avanguardia degli anni Sessanta ed era basato sull’idea che un’opera d’arte si potesse descrivere attraverso una procedura costruttiva prestabilita e che quindi chi avrebbe costruito l’opera materialmente poteva essere una persona qualsiasi, anche una macchina. L’importante era la teoria. Il concetto, insomma, poteva essere tradotto in senso fattuale da chiunque. Questa posizione si rifaceva al Futurismo, in quanto era la macchina l’oggetto ammirato: l’opera d’arte doveva essere come una macchina che si fa nella catena di montaggio. La catena di montaggio viene fatta dagli ingegneri, che determinano passaggio per passaggio. L’operario, quindi, non è l’autore della macchina, come chi dipinge un quadro non è l’artista. Questo concetto peraltro c’era già nella Pop art e partiva appunto dal Futurismo. L’opera d’arte doveva essere fatta industrialmente, tant’è vero che Lichtenstein riferendosi alla Pop Art la chiama Arte industriale. L’artista determina, come un ingegnere, il progetto esecutivo. Alla fine degli anni Ottanta Menna entra in gioco con il riduzionismo che era una specie di concettuale, purtroppo svuotato del suo valore scientifico. Il minimalismo, prodotto soggettivamente o intuitivamente non sposta di molto. Noi eravamo già arrivati col Concettuale alla macchina, all’arte scientifica, mentre Menna torna di nuovo all’intuizione... in ogni caso i Bianchi e Neri erano il gruppo più avanzato che c’era in quel periodo. Noi avemmo dei rapporti con loro molto stretti, realizzammo molte mostre: io ho fatto per primo le mostre di Gianni Asdrubali e di Bruno Querci, poi confluiti nei Bianchi e neri. Gli artisti eventualisti, però, non amavano i Bianchi e neri proprio per i motivi appena detti. Il problema di quell’epoca era se l’Italia doveva diventare un paese del Terzo mondo, che non aveva ricerca e che copiava gli americani, oppure se doveva avere un proprio pensiero che derivava dal Futurismo. In questo contesto io volevo stimolare un dialogo per creare una situazione trainante di ricerca avanzata. Purtroppo siccome in quel periodo non c’erano soldi, non si vendeva nulla e tutta la ricerca era a proprie spese, non tutti ci sono riusciti. Così i gruppi hanno cominciato a litigare tra loro, con delle guerre terribili, che erano guerre fra po-veri, e il piatto qual era? Era la mostra da Casoli. C’era Casoli che diceva: chi prendo? Poi sceglieva quelli più docili. Ho detto Casoli, ma come tutte le altre gallerie. Perché in quel periodo le gallerie si stavano chiudendo, anche grazie all’opera di Politi, all’arte commerciale. Quindi era chiaro che bisognava assolutamente entrare nel mercato per esistere. Queste piccole sfumature di posizione teorica hanno fatto sì che ci fosse una lotta tra poveri per essere scelti dal mercato. Questo ha determinato la scissione sia dei Piombinesi, sia dei Bianchi e neri, e poi ognuno è andato per conto suo cercando di fare il “genio”. Quindi sono tornati al medioevo, perché sono tornati ad un’arte intuitiva e hanno perso tutte le teorie

d'avanguardia che stavano alla base del loro lavoro.

**SA.** L'avanguardia funziona solo quando è "sommersa", secondo lei?

**SL.** No, l'avanguardia funziona quando risolve i problemi estetici aperti dalle avanguardie precedenti e ne apre dei nuovi. Non basta essere giovani e sommersi. L'avanguardia in quel momento ero io in quanto discendevo dal Futurismo e dalla Pop art internazionale: ho fatto le mostre con Rauschenberg, con Lichtenstein, conoscevo Leo Castelli, conoscevo la Sonnabend che mi aveva offerto addirittura di fare delle mostre, io conoscevo le problematiche. Quando ho visto che l'Italia era chiusa fuori ho cercato di aprire le porte alla ricerca attraverso il mio studio. La galleria Jartrakor non era altro che il mio studio di ricerca aperto ai giovani. Questi giovani, però, volevano poi diventare "artisti" e vendere i quadri, pensando pazzamente di campare vendendo i quadri. Era un'illusione, io non ci ho mai campato. Non penso sia un mestiere quello dell'artista, ma una ricerca. Purtroppo molti credono che l'arte sia un mestiere e si debba vivere vendendo arte. Un'idea assolutamente plausibile però, visto che poi nel mercato ci sono i trattati internazionali, e l'Italia può produrre solo 3 pezzi, la Francia 5, la Germania 2, allora ci si trova a scegliere tra Lombardo, Kounellis, Pascali e Pistoletto: chi scegli? Uno ne deve passare. Gli altri vanno al macero, come le arance nella Sicilia: quando ne producono in più ci passa sopra lo schiacciasassi, devono essere gettate. Al massimo diventano concime. Noi all'interno di questo mercato internazionale non potevamo più esistere. Allora io ho rinunciato al mercato, ma sono stato l'unico.

**SA.** A proposito del rapporto con la critica di quegli anni. C'è stato un momento importante in cui in Italia si è parlato di arte scienza. Mi riferisco alla Biennale del 1986 di Maurizio Calvesi. L'Eventualismo in quell'occasione non c'era.

**SL.** Ci sono state varie iniziative sull'arte e scienza, tutte fallite. L'Eventualismo non viene inserito perché purtroppo il rapporto arte e scienza è un rapporto difficilissimo. È stato aperto sempre dal Futurismo e in America è diventato quasi un must, un obbligo vedere le cose dal punto di vista dell'artista scienziato-creativo. Gli americani, però, fanno riferimento a un "creativo" che diventa "geniale" e lì si perdono.

**SA.** Probabilmente nella Biennale di Calvesi c'era una lettura più "esoterica" del rapporto arte e scienza.

**SL.** Certo, Calvesi ha fatto quasi il contrario dell'arte e scienza: sull'arte ha messo l'Anacronismo, e sulla scienza ha messo l'alchimia, come fosse stata la Biennale del Seicento. Sarebbe andata benissimo se fossimo stati nel Seicento. La Biennale nello statuto ha la definizione: "le ricerche degli ultimi 2 anni", "le punte più avanzate della ricerca", e non era quella la scienza degli anni Ottanta. Calvesi conosceva bene il mio lavoro ma purtroppo ci sono dei veti, di varia provenienza. E non c'è l'appoggio del mercato. Quando Hirst ha detto "io non voglio più avere contatti con le gallerie, vendo solo nelle aste", io lo avevo fatto 40 anni prima, avevo già tutto il mercato contro.

**SA.** Il sistema dunque è deleterio per la ricerca: o si sta alle regole, oppure se si sta fuori, bisogna mantenere il punto.

**SL.** Sì, bisogna mantenere il punto e l'autonomia, soprattutto economica. Io non so come ho fatto a mantenermi per tutto quel periodo. Il rapporto arte e scienza è un rapporto molto strano. Gli americani lo hanno assunto come un ideale quasi di Stato, in realtà non sono mai riusciti a farlo. C'è stata una mostra al Massachusetts Institute of Technology (MIT) nel 1968 in cui invitarono un artista e uno scienziato a lavorare insieme, quindi c'era già una divisione. In questa mostra vennero fuori delle cose buffe, divertenti, ma niente di significativo, infatti non ebbe un successo straordinario. Questo nel 1968, poi in Italia mi pare nell'80 o nell'85 Corrado Maltese ha fatto una mostra a Palazzo Venezia, in cui io ero invitato e ho portato una Pittura stocastica. Però queste mostre non hanno trovato un interesse forte nel pubblico perché non basta la scienza per costruire un movimento forte di avanguardia. L'arte deve avere un impatto visivo ed emotivo che crea un modo di pensare, modo di pensare che è la punta di un sistema di valori nuovi che è anche inconscio, profondo, complesso. L'opera d'arte è un modello che rappresenta questo gruppo di

valori nuovi. Allora, è più importante che ci siano questi valori nuovi piuttosto che chiamarlo scienza o arte o in altro modo. Quasi tutti gli scienziati dipingono, o suonano, o cantano, o scrivono, ma nessuno o pochissimi sono artisti, e non è detto che uno scienziato sia più artista di chiunque altro. Dunque si perde tempo quando si definisce un artista come uno scienziato o uno scienziato come artista. Chiunque lo ha fatto ha sempre fallito, compresi i francesi. Anche l'Optical art o la Computer art diventano ripetitivi, ossessivi, insopportabili. La scienza è soltanto uno dei metodi, che poi è istintivo nell'uomo, è un ragionamento semplice, è razionalità, ce l'hanno tutti. L'importante è sapere qual è il problema che si vuole affrontare.

**SA.** Forse quello che manca è proprio la differenziazione del risultato. È proprio l'evento quello che manca.

**SL.** Esatto, è proprio l'evento che manca. In questo senso l'Eventualismo è nato sul fallimento del Concettuale. Il Concettuale fallì quasi appena nato, nel 1971-72, quando si capì che era sterile, mentre alla fine degli anni Sessanta sembrava un movimento straordinario, molto d'élite, molto difficile, molto d'avanguardia. Senonché negli anni si è visto che cominciava a diventare un po' velleitario perché c'era l'idea del genio, e questa idea è deleteria perché atteggiarsi a genio è un po' come atteggiarsi a stregone – tra l'altro Kris e Kurz hanno scritto anche un bellissimo trattato su questo [n.d.a. Ernst Kris e Otto Kurz, Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist, 1934]. Tra l'altro l'idea dell'artista come genio sta dietro a tutta l'arte dagli anni Sessanta a oggi: prendiamo Kounellis. Perché Kounellis è un artista? Perché ha inventato i cavalli! La gente pensa questo, purtroppo.

**SA.** Mi vengono in mente i suoi testi su Manzoni: del suo lavoro spesso emerge la spettacolarità..

**SL.** Esatto. Perché Manzoni è un genio? Perché faceva la cacca! Una cosa assurda! Come i miei Monocromi: io li avevo fatti per non esser arte. Manzoni lo conoscevo bene, quando ha fatto Merda d'artista, Sangue d'artista o Fiato d'artista lui l'ha fatto per dire: io non posso creare, io non so creare. Era l'opposto della genialità. Voleva dire: io questo posso creare, faccio cacca, faccio sangue, faccio capelli, ma non posso "creare", come un'entità divina magica. E invece Manzoni è stato visto come genio. Stessa cosa Kounellis. Lui ha una grande sensibilità, un po' scenografica, fa un dialogo attraverso l'accostamento di oggetti. Assolutamente poetico... però è visto come geniale. Come qualcosa davanti cui rimanere a bocca aperta.

**SA.** C'è sempre questa velleità soprannaturale..

**SL.** Sì soprannaturale... si cerca il miracolo. Purtroppo tutta l'arte contemporanea è alterata da questa mistificazione, perché l'artista è venduto come geniale. Tanto più è corrotto, tanto più sembra geniale. Possiamo prendere artisti famosissimi e vedere come in realtà ogni loro difetto, ciò su cui dicono "mi è venuto così", quello su cui non si sa rispondere, ecco, quello viene valorizzato come cosa geniale. Purtroppo non ci sono altre strutture estetiche per poter valutare l'arte e credo che le vere strutture per valutare verranno soltanto dopo che l'umanità avrà assorbito le novità dell'arte d'avanguardia e quindi potrà riconoscerle, potrà storicizzarle. Non si può fare prima. Il titolo di artista non si dà prima, si dà dopo. E purtroppo chiunque cerca di darlo prima secondo me fa una truffa, una forma di manipolazione della storia... che a volte può andare anche bene, in qualche caso si indovina, però non è sempre così.

**SA.** Tornando al contesto delle relazioni con i gruppi degli anni Ottanta, abbiamo parlato delle relazioni con i Bianchi e neri. C'è stata un'altra mostra importante in quegli anni: Davvero, le ragioni pratiche dell'arte.

**SL.** Sì quella di Carolyn Christov-Bakargiev.

**SA.** È stato un momento, mi sembra, di messa a punto degli sviluppi dell'arte di quegli anni. Lei che ne pensa?

**SL.** È cambiata generazione. I critici milanesi, soprattutto, volevano lanciare una nuova generazione, una nuova arte dopo l'Arte povera e la Transavanguardia, volevano fare un altro "pacchetto regalo", da cui poi è uscito Cattelan e altri giovani "geniali". Uno di questi è stato la

mostra Davvero. Si partiva così: questi artisti sono giovani, esistono, e quindi sono arte. Una cosa cartesiana: ci sono dunque c'è l'arte. Una tautologia. E sono ragioni pratiche: ci sono gli artisti, ci sono le opere, allora c'è una nuova generazione. Senza teoria.. le teorie vengono aborrite, non interessano. Non interessano i maestri. Si riparte da zero come nella magia.

**SA.** Dunque torna secondo lei l'idea di un "pacchetto critico"...

**SL.** Assolutamente sì: con le gallerie alleate, i critici alleati e un capo banda. Come le bande mafiose, c'è una banda vincente che mette veti sugli altri. La chiamano arte, avanguardia.. Purtroppo questi movimenti sono troppo legati al desiderio di fare soldi, e cioè di entrare nel mercato, questo "Eldorado". Vendere i quadri, fare i soldi e diventare ricchi: una cosa assolutamente primordiale... non si cercano i valori, non se ne discute. Tant'è vero che in questa mostra venivano tagliati completamente i maestri. Si tagliava la storia, si ripartiva da zero. Sembra arte medievale, il Pantocrator con i mosaici, senza storia. Ovviamente li sono inseriti tutti, tra cui i Piombinesi.

**SA.** I rapporti con la critica dunque sono stati sempre complicati, a parte Filiberto Menna che ha saputo un po' interpretare il vostro lavoro ...

**SL.** Menna è morto purtroppo pochi mesi prima di arrivare alla Biennale. Per costruire un pensiero estetico ci vuole un gruppo d'avanguardia. Il gruppo d'avanguardia è basato su concetti che sembrano molto semplici, ad esempio i Bianche e neri di Menna in realtà sono portatori di nuove idee, di valori umani nuovi. Però questi valori sono sotterranei, indecifrabili, o meglio vengono decifrati in modo intuitivo, infatti solo con il tempo le persone cominciano a riconoscersi in quella specie di modello, e forse dopo 100 anni si riconosce il vero valore delle opere d'arte. Credo che comunque l'impatto di pensiero ci voglia, bisogna anche riuscire ad averlo, anche se poi viene represso e diventa a volte underground come nel nostro caso. Però c'è tutto, chi se ne vuole occupare lo trova...

**SA.** Infatti si trova, io l'ho trovato eccome...

**SL.** Infatti non per niente lei è allieva di Crispolti. Il bello di Crispolti è che è uno studioso neutrale, lui registra tutto. È uno studioso di biblioteca, un archivio incredibile. Forse in questo caos di guerre fra bande questo è in effetti l'unico modo, l'unica cosa che la cultura può riuscire a fare.

**SA.** Secondo lei come deve comportarsi la critica, deve o non deve prendere parte?

**SL.** Se si prendesse parte nella parte giusta sì... io di critici italiani che hanno preso parte non ne ho visti, esclusi gli interni - ad esempio nel nostro gruppo ci sono diversi storici dell'arte che conoscono le cose. Però dall'esterno, tra le persone che organizzano eventi di potere internazionale - come Biennali, mostre all'estero - non ce ne sono. Prenda il MoMa, chi è che si occupa di Eventualismo al MoMa? Magari ci arriveranno prima quelli del MoMa che gli italiani.

**SA.** Tornando alla sua produzione, a proposito delle Sfere con sirena lei scrive "La volgare superficialità di alcuni visitatori mi mise a disagio". Qual è l'effetto dell'evento sull'artista?

**SL.** L'evento sull'artista è meraviglioso, soprattutto quando vedo che le persone si identificano e anche se rifiutano, però capiscono il problema. Ad esempio alla Biennale di Venezia c'era un inglese che si tappava le orecchie e scappava. Io l'ho amato quel personaggio perché comunque ha risposto in modo assolutamente spontaneo, reazionario se vogliamo, senza voler assolutamente sapere né vedere né capire, però ha espresso qualcosa, e quindi ha aderito.

**SA.** Dando una risposta differenziata dalle altre..

**SL.** La sua risposta per me è stata una cosa positiva. Se tutti avessero risposto come lui sarebbe stata una cosa straordinaria. Però dopo il primo mese, anzi i primi tre giorni, hanno cominciato a venire le scolaresche, i pubblicitari, che usavano il successo lo scandalo della Biennale per potersi mettere anche loro in vista... un meccanismo distruttivo, volgarissimo, che ha portato alla mia assoluta delusione su quello è il concetto di interazione col pubblico. Da quel momento ho escluso l'interazione e ho fatto i Veleni come ultima opera interattiva. Nel senso che non poteva poi essere interattiva, perché necessitava la morte. Il problema era la morte. L'umanità fa sempre le guerre. Allora è cattiva? Oppure le guerre le fanno solo i cattivi? È un problema grosso. Però io ho adottato concettualmente il problema della morte, lo ho isolato come se fosse in un problem box, in

una scatola, in una stanza, in uno studio di psicologia, e ho messo una boccetta di veleno in una busta. Già prima di questo ho fatto delle stanze-problema in cui c'erano delle vasche con un acido e pendeva dal soffitto un filo con una palla di cianuro che, se fosse caduta nella vaschetta, avrebbe creato una camera a gas. Ad esempio: c'erano 10 vasche di veleno. Si introducevano 10 persone, si dava ad ognuno un paio di forbici per tagliare il filo. Quella era la situazione di partenza. SA. Quindi di nuovo l'impossibilità dell'interazione... SL. Il problema era: come interagisci di fronte alla morte, di fronte al pericolo mortale? L'interazione è presa come un gioco. Tutti, a cominciare dal Futurismo l'hanno presa come un gioco. Come quando si fa l'amore... fare l'amore è una cosa seria, non è un'orgetta interattiva. Come anche morire è una cosa seria, non è un'interazione, è un estremo, è la forma estrema dell'interazione, possiamo dire. Io ho preso la morte analizzandola sul piano dell'interazione possibile. Quindi nella stanza con le persone con le forbici, con le persone introdotte a tempi determinati, 1 ora, 2 ore, 1 giorno, 10 giorni. Io pensavo si sarebbe creata una situazione di paura, perché chiunque poteva tagliare il filo, quindi probabilmente si poteva creare un gruppo di persone che prendeva il potere, toglievano le forbici a tutti gli altri, e le mettevano in un posto chiuso. Che era quello che era stato fatto più o meno con la guerra atomica nella guerra fredda, le forbici erano le armi. Cioè: isolare le armi e toglierle, oppure lasciare tutti liberi all'interazione in modo che tutti si cagavano sotto perché chiunque poteva tagliare? Cioè, se noi siamo buonisti e democratici, le forbici ce l'hanno tutti, vince il più scemo perché taglia il filo..

SA. O vince il più forte?

SL. Vince il più forte o il più scemo. Ha capito il problema? Così sono nati i Veleni, su queste considerazioni.

SA. L'opera è stata realizzata o era solo un progetto?

SL. No non l'ho realizzata, era un progetto di performance. Poco prima dei Concerti Aleatori ho ideato una serie di progetti, che poi in parte sono confluiti nei Concerti. Si trattava di idee radicali, primordiali, erano casi limite e non potevano essere realizzati nella realtà. L'interazione da sola non è un valore, è un valore se sta all'interno di una teoria, però dev'essere una teoria sui valori. Da quel momento ho ricominciato a fare i Concerti per azioni, i Concerti aleatori in cui c'è uno scopo. Allora questo è quello che fa la differenza, è lo scopo. Una volta che ci si pone uno scopo allora si possono dare le misurazioni. La misurazione senza scopo è banale, inutile, solo se c'è uno scopo allora c'è un sistema, che può essere un gioco, una struttura più o meno complessa. Da lì sono arrivato alla Pittura stocastica che prevede delle regole in cui si raggiunge lo scopo. È dopo i Veleni che io sono partito dagli scopi. È come se avessi superato il problema della filosofia positivista, in cui la scienza veniva pensata come scire per causas: la causa primordiale era sempre Dio, quindi arrivava sempre alla mistica. Ovviamente i comunisti, i marxisti, erano tutti positivisti, compresi i capitalisti. A quel punto io ho eliminato completamente questa deriva perché sono arrivato forse ad una mistica della scienza, cui forse ora stanno arrivando anche gli scienziati, che è scire per fines: verso gli ideali, gli scopi. Sulla base di questi scopi ideali noi possiamo misurare i percorsi, non sulle cause, che non comprendiamo e tanto sono tutte uguali perché portano sempre a Dio. Cioè il mondo causato è passivo e indifferente all'estetica. Il mondo estetico deve essere basato sui fini. L'Eventualismo è l'unico modo per superare il concettualismo. E' una teoria radicalmente opposta a quelle precedenti: mentre le precedenti sono positiviste noi siamo la prima teoria che è finalista. Io su questo punto citavo Fantappié in una mia conferenza del 1975, Arte e ricerca, che poi ha pubblicato proprio Crispolti su Extramedia. Luigi Fantappié era un professore di matematica alla Sapienza di Roma, che morì giovane, e che aveva teorizzato la sintropia. Nella scienza, con la termodinamica, c'è il concetto di entropia: vuol dire che tutte le forze vanno a scendere verso un indistinto calore, il rumore bianco... questo è un finale inevitabile, da un punto di vista scientifico. Fantappié dice che ci sono altre forze contrarie, quelle finaliste, perché gli esseri umani e gli esseri viventi hanno degli scopi. Esiste una scienza degli scopi che non è mai stata presa in considerazione dalla scienza tradizionale, ma è ugualmente scientifica e razionale, solo che invece di partire dalle cause parte dai fini. Dunque non è più valido il principio

della termodinamica.

**SA.** Dunque anche in un contesto caotico, di entropia, c'è uno scopo..

**SL.** Ci possono essere delle regole che hanno uno scopo, quindi il sistema si evolve, non arretra verso un indistinto, verso il calore, ma raggiunge i valori.

**SA.** Tornando all'esperienza di Jartrakor, da chi era composto il pubblico? Analizzando le attività emerge con grande chiarezza il fatto che era un laboratorio in cui le mostre non erano la finalità ma una parte della ricerca.

**SL.** Certo, le mostre erano quasi sempre anche degli esperimenti, erano degli esperimenti in atto. Utilizzavamo il pubblico che veniva alle mostre come collaboratore di esperimenti, quasi cavie a volte. Li facevamo sognare, li ipnotizzavamo...

**SA.** Vuole raccontarmi come è iniziata questa esperienza?

**SL.** Io lo studio lo avevo già aperto. C'erano tante persone che venivano al mio studio a fare gli esperimenti. Questo dal 1971-72 più o meno, in poi.

**SA.** Di che esperimenti si trattava?

**SL.** Erano i Concerti aleatori. All'inizio erano fatti in un certo modo, poi si sono evoluti. Io invitavo artisti, studenti dell'Accademia. La stessa Manuela Crescentini, che era una studentessa.. ho le sue fotografie tra l'altro, in questi esperimenti. C'era anche Fabio Mauri che veniva spesso. Però poi a un certo punto nel 1973-74 c'è stato un grosso movimento politico, diciamo caotico, che poi è sfociato nelle Brigate rosse, gli Anni di piombo. La situazione era sempre più pericolosa per l'arte e per la ricerca. L'arte d'avanguardia era accusata di sovversivismo, tutto ciò che non si capiva subito nascondeva una sovversione. Se non eri passivamente conformista eri Brigate rosse.

**SA.** Ed era vero nel vostro caso!

**SL.** Sì, noi non eravamo sovversivi dal punto di vista politico, ma di valori, avevamo dei valori nuovi, più profondi, meno banali..

**SA.** E c'era anche l'idea di attivare una forma di comportamento meno omologato..

**SL.** Esatto, valorizzare l'originalità. Però in quell'epoca gli Anni di piombo stavano avanzando rapidamente e il clima diventava sempre più teso. Era sempre più difficile lavorare nel campo dell'arte, specialmente se era arte di ricerca. Per questo avevo aperto lo studio. Poi in una riunione di Basaglia a Campo dei fiori incontrai Anna Homberg. Aveva studiato medicina in Germania e si occupava di psichiatria. Ci fu una relazione sentimentale tra me e lei, un colpo di fulmine, e quindi andammo sempre insieme io e lei alle manifestazioni di vari gruppi. In una manifestazione del Partito Radicale incontrammo Cesare Pietroiusti. Appena lo sentii parlare dissi: questo è un ragazzo intelligente, potrebbe essere uno dei nostri. Era molto giovane, forse era ancora iscritto ai primi anni dell'Università, così gli lasciai il mio biglietto da visita. Gli dissi: lei è una persona intelligente, se vuole mi può chiamare magari ci prendiamo un caffè. E lui è venuto e abbiamo fatto il gruppo io, Anna Homberg e Cesare Pietroiusti. Questo è stato nel 1975-76-77, quegli anni lì. Poi nel '77 abbiamo iniziato a fare le conferenze, perché le persone intanto venivano nel mio studio che era aperto. Queste conferenze erano registrate, e a partire da quelle abbiamo fatto la "Rivista di Psicologia dell'Arte", l'organo divulgativo in cui venivano trascritte le ricerche, e così è nato Jartrakor, poi divenuto galleria.

**SA.** Perché all'inizio non c'era questo approccio da galleria..

**SL.** No, io non volevo, perché io non mi definisco "artista". Quelli che si definiscono artisti mi sembrano degli stregoni, mi fanno ridere. Mi interessavano invece le persone con un'intelligenza viva, persone colte, con una struttura razionale aperta alla scienza. E quindi contattavo persone che si mettevano anche un po' in vista. Pietroiusti, ad esempio, quando lo incontrai si alzò, fece un intervento. E da questo capii che era una persona intelligente, che poteva entrare nel nostro gruppo.

**SA.** Ha fatto un po' il talent scout...

**SL.** Sì, in quel momento. Era un momento difficile...

**SA.** Era un caso che tutti avessero una formazione in psichiatria?

**SL.** Quella l'hanno avuta dopo, inizialmente erano medici. Probabilmente con delle

tendenze verso la psicologia. Li ho indirizzati io verso la psicologia in un certo senso. Io studiavo Freud da quando ero minorenni, lo compravo di contrabbando perché era nell'indice dei libri proibiti dalla Chiesa. Io ero minorenni quindi mandavo i ragazzi più grandi a comprarlo. Poi leggevo Karl Jaspers, che era un altro psicologo esistenzialista degli anni Venti. Quindi ero io che avevo interessi psicologici. Poi mi interessavano la percezione, le distorsioni percettive, anche sul piano dell'ipnosi, le situazioni e gli stati di trance. Mi piacevano i Vittorini, nel medioevo, che cercavano l'estasi, quindi la bellezza: la bellezza come medicina per la guarigione. Le icone erano le medicine del Medioevo, quindi la pittura era la medicina del Medioevo. Avevo studiato Plotino, la carica curativa che avevano le immagini belle. Su questa linea si sono poi orientati tutti. Anche con le ricerche sul sogno, l'ipnosi, che a quell'epoca provenivano anche da una ricerca internazionale, psichedelica. Io non ho mai preso droghe ma ero molto interessato a questi fenomeni, alterazioni psichiche, tecniche dell'estasi, ecc...

**SA.** Qual era il riferimento nell'ambito psicologico, la scuola di Palo Alto?

**SL.** La scuola di Palo Alto è venuta dopo. Io inizialmente mi orientavo sul Trattato di ipnosi di Franco Granone e sui metodi di Erickson, e a partire da quelli avevamo cominciato a fare esperimenti di ipnosi. Poi c'era il problema dei dadi.

**SA.** Il campionato di Quick Squinn.

**SL.** Sì. A tutti quelli che venivano a prendere il caffè da me io proponevo di giocare a dadi. e sfidavo le persone dicendo che i dadi svelavano delle cose di ognuno, incontrollabili. Faceva un po' il gioco della scienza esoterica. Che aveva sempre un suo fascino, infatti. Per questo avevo inventato il Quick Squin in cui misuravamo l'accumulo di vittorie e sconfitte di ognuno. Alla fine accadeva ad esempio che due ragazzi che si amavano, ma che non si erano mai più visti, avevano fatto lo stesso percorso rispetto alle risposte dei dadi. Invece due persone che si odiavano avevano percorsi opposti. Su queste cose io studiavo, cercavo di capire queste tendenze nella casualità. Come se la casualità nascondesse in fondo qualche cosa.

**SA.** Un forma di sintropia?

**SL.** Sì diciamo una forma di sintropia. La scuola di Palo Alto ovviamente nella ricerca dell'evento era un riferimento psichiatrico fondamentale. C'era l'antipsichiatria all'epoca, che era pure molto importante. Sia il nostro Basaglia, che Thomas Szasz, psicoanalista americano. Veniva messa in luce la complessità delle implicazioni inconsce di qualsiasi messaggio, anche visivo, che non erano mai state studiate...

**SA.** Anche quelle contestuali, non innate...

**SL.** Anche contestuali, certo, mai innate..

**SA.** Dove inizia e dove finisce l'opera? Cosa definisce l'opera rispetto all'esperimento? Oppure non va definita...

**SL.** Guardi l'opera è un'invenzione banale. Per me l'opera d'arte potrebbe anche non esistere. Non è un problema l'opera d'arte. È un oggetto quindi come tale è indifferente. Quello che mi interessa è l'evoluzione psicologica, morale dell'umanità, che ovviamente può avvenire anche attraverso oggetti, in questo caso l'oggetto è stimolo di un evento. Se l'oggetto è stimolo di un evento funziona come la Teoria della complessità: la farfalla che vola ad Hong Kong provoca una tempesta in Colorado. Tutta questa concatenazione è costituita da eventi a volte imprevedibili, comunque molto complessi. Quindi entriamo nel mondo della complessità, e quindi uno stimolo artistico che è in grado di innescare una rivoluzione o comunque un miglioramento o un superamento di valori profondi nell'uomo crea sempre altri eventi. Per questo non c'è un'opera d'arte, c'è un processo: di conseguenza noi siamo innescatori di processi anche senza fare gli artisti. Non è necessario dire "io faccio l'artista" o "vendo i quadri". L'uomo ha in sé queste capacità, questa forza, questa creatività che è basata sugli scopi, sugli ideali. Noi cerchiamo la felicità, quindi innesciamo eventi. In questo senso, poi, gli eventi continuano ad innescare nuovi eventi finché l'umanità si evolve. Se ciò accade gli oggetti rimangono come nel museo, in una storia dell'evoluzione del pensiero umano che possiamo anche chiamare storia dell'arte. Ma non finisce lì

perché il processo continua ancora ad evolversi, cioè continua a interferire nell'evoluzione umana, nel pensiero profondo, nel modo di amare...nel modo di immaginare la felicità. Noi abbiamo questa parola che è un po' generica ma è l'unico modo per denotare: "l'ignoto positivo". Esploriamo dei mondi migliori, delle possibilità di mondi migliori. È uno scopo, un fine. Per questo non è tanto importante l'oggetto, l'opera d'arte...Mi infastidisce anche un po' l'opera d'arte come concetto di qualcosa che si vende, si compra, va nei musei. Serve, serve, non è che la voglio eliminare. Ma non bisogna dare questa importanza feticistica.

L'opera d'arte è un mezzo per l'evoluzione dell'umanità.