

## MONOCROMI, 1958-61

Nel 1958, quando iniziai a dipingere i *Monocromi*, avevo meno di diciotto anni, stavo finendo il liceo classico e i miei interessi erano rivolti all'arte d'avanguardia. Delle avanguardie storiche mi affascinava il Futurismo, poi ebbi un colpo di fulmine per Mondrian. Delle avanguardie attuali amavo Burri e Fontana, ma ancora non li conoscevo personalmente. Nelle discussioni fra amici, che consideravano l'arte contemporanea poco meno che una truffa, difendevo in particolare Burri di cui apprezzavo la concretezza non rappresentativa dei "sacchi", e lo difendevo dall'accusa di essere un furbo e interessato provocatore, o perfino un inquinatore: una sua mostra fu chiusa per ordine dell'Ufficio d'Igiene. In quell'epoca, o poco più tardi, fui attratto anche da Pollock e da Rothko, che vidi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. I miei primi rapporti di stima e di amicizia con gli artisti iniziarono con Lo Savio, ma frequentavo anche Mambor e Tacchi, più raramente Schifano, Festa e Angeli. Erano artisti che avevo conosciuto in una mostra del 1958, dove avevo esposto il mio primo monocromo (Fagiolo dell'Arco 1993 pag.620, De Marco 1989 pag.111). Il mio atteggiamento verso l'arte era però molto scettico: mi definivo un ricercatore scientifico che si occupava di arte piuttosto che un artista, cosa che faceva arrabbiare tutti. In quell'epoca "artista" era sinonimo di "ispirato" e tale, per definizione, non può essere uno scienziato. Inoltre io avevo l'arroganza di ragionare e scrivere sulle teorie estetiche, cosa che non solo era riservata ai critici, ma che negava l'ingenuità dell'artista, dunque negava l'autenticità dell'ispirazione (Lombardo 1984). Il mio ragionamento contro la teoria dell'ispirazione era semplice e chiaro. Poiché è difficilissimo creare un'opera d'arte, dato che bisognerebbe essere ispirati e nessuno può ispirarsi di propria volontà, e poiché i critici sanno riconoscere le opere d'arte, allora non sarà difficile creare un oggetto che, qualora esposto in una mostra d'arte, venga subito smascherato dai critici come non-arte. Mi incuriosiva sapere che forma avrebbe dovuto avere un oggetto sicuramente non artistico. Mi incuriosiva sapere se il disaccordo fra critici, tanto intensamente evidente nei dibattiti, avrebbe raggiunto un consenso unanime almeno nel definire ciò che non è arte.

In un certo senso mi interessava scoprire le prove attraverso le quali i critici avrebbero dimostrato la mancanza di arte in un oggetto.

Volevo dipingere un quadro chiaramente non artistico, che chiunque avrebbe potuto dipingere allo stesso modo. Un quadro senza valore, senza espressione, senza originalità, senza fantasia. Mi domandai quale fosse la forma meno creativa e decisi che era il rettangolo; quale fosse il colore meno creativo e decisi che era il nero, o il bianco (in seguito optai per un colore qualsiasi estratto a sorte); quale fosse la composizione meno creativa e decisi che era la tassellatura regolare. Incollai sulla tela una serie di rettangolini di carta uguali, stipati regolarmente come le mattonelle di un pavimento e verniciai il tutto con uno smalto industriale nero lucido. Credevo di aver impiegato il minimo possibile di creatività artistica e mi aspettavo che tutti: artisti, critici, mercanti, avrebbero riconosciuto tale quadro come un semplice oggetto, non come un'opera d'arte.

Ma in parziale contraddizione con il mio scopo e le mie aspettative, il risultato mi piacque. La neutralità di questi quadri attirava il mio sguardo per ore. Feci una serie di oggetti con la stessa procedura, e li mandai in varie mostre. Il quadro che fu esposto nella mostra del 1958, creò un vero happening ( De Marco 1989, Fagiolo dell'Arco 1993). Era una mostra organizzata dal Partito Comunista Italiano, dai critici Ugo Attardi, Antonio Del Guercio, Giuseppe Mazzullo, Dario Micacchi, Duilio Morosini, Marcello Venturoli, Renzo Vespignani e Alberto Ziveri. Il titolo della mostra era "Premio Cinecittà" e vi parteciparono alcuni di quelli che sarebbero diventati i miei più cari amici artisti: Francesco Lo Savio, Tano Festa, Renato Mambor, Mario Schifano, Cesare Tacchi. Gli organizzatori dissero nella conferenza d'apertura che il mio quadro, insieme a quelli degli artisti citati, era stato accettato solo per far vedere "...come non si deve dipingere" e avevano giustificato tale affermazione citando la dottrina comunista della lotta di classe e la connessa estetica del Realismo Socialista. Io fui l'unico artista ad alzarmi per difendere l'avanguardia, ma il critico Antonio Del Guercio mi accusò di essere un borghese, e mi disse: "Signor Lombardo, noi siamo nemici di classe, perciò lei non potrà più esporre a nessuna mostra dove qualcuno di noi farà

parte della giuria" e mi mise alla porta. I Monocromi non furono accettati né al *Monochrome Malerei* di Leverkusen nel 1960, né al Premio Lissone nel 1961. Però nel 1962, quando ormai avevo orientato le mie ricerche sui i miti dei mass media studiandone la tecnica suggestiva e i gesti, alcuni di questi monocromi furono accettati in mostre d'arte ufficiali: uno al Premio per Giovani Artisti alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e un altro al Premio Termoli (Bucarelli 1962, Ponente 1962, 1975, 1981, Crispolti 1979, Lux 1980, 1982, Maurizi 1981, Mirolla 1994, Pietracci 1998, Bonito Oliva 1997, 1998, 2000). Anzi, per il quadro esposto a Roma ricevetti i complimenti, tanto calorosi quanto inaspettati, di Mario Schifano, quelli di Giulio Carlo Argan e di Palma Bucarelli, che conobbi di persona proprio in quell'occasione. Per il quadro esposto a Termoli ricevetti l'invito direttamente da Nello Ponente e da Giulio Carlo Argan.

Gli elementi d'interesse estetico dei Monocromi, visti dal punto di vista eventualista, sono principalmente tre: la spontaneità, l'astinenza espressiva e la strutturalità.

Queste tre regole estetiche rimasero costanti nel mio lavoro anche in seguito.

La spontaneità è legata ai comportamenti involontari e non simulabili. Sarebbe assurdo voler essere spontanei. Durante l'esecuzione di un compito anche molto semplice come quello di incollare quadratini di carta su una tela, gli errori avvengono in modo involontario e non simulabile. Questi errori attirano l'attenzione del pubblico, che si identifica nel compito dell'esecutore, e sono tanto più espressivi esteticamente quanto meno voluti. Il fascino di chi è tutto concentrato nello sforzo di eseguire un compito e sbaglia suo malgrado, è di gran lunga maggiore di chi si sforza di esprimere volontariamente contenuti eccezionali.

Se l'artista si astiene dall' esprimere i suoi contenuti personali, l'opera d'arte perde la sua funzione didattica e non comunica più dei contenuti precostituiti, ma diventa uno stimolo sul quale il pubblico proietta i suoi contenuti personali. Tanto meno è espressivo lo stimolo, tanto più diventa espressivo il pubblico che interagisce con esso (Lombardo 1979, 1987, 1997).

La strutturalità, nel caso dei Monocromi, è dovuta alla possibilità di definire completamente l'opera attraverso un metodo esecutivo. La strutturalità è un processo automatico di produzione, un programma operativo, che esclude la creatività arbitraria, l'irripetibilità e l'unicità dell'opera. L'opera diventa così solo uno stimolo artificiale e ripetibile, che sollecita nel pubblico una risposta spontanea e irripetibile, dunque un evento.

#### Bibliografia:

**Attardi U., et al.** (1958) *Premio Cinecittà*, Roma

**Bonito Oliva A.** (1997-2000) *Minimalia*. Pal. Querini Dubois Venezia, Pal. delle Esposizioni Roma, PS1 New York

**Bucarelli P.** (1962) *Mostra di artisti partecipanti al concorso a premi di pittura, scultura e incisione*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

**Calabrese O.** (2006) *ComunicArte*. Le Monnier, pag. 156.

**Crispolti E.** (1978) *Extra Media*. Studio Forma Editrice, Torino

**De Marco G.** (1989) *Piazza del Popolo: 1950-1960*. La Tartaruga, gli anni originali, De Luca Edizioni d'Arte.

**Fagiolo dell'Arco M.** (1993) *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa, l'essere e il niente, l'azzeramento e il monocromo; il silenzio*. La Biennale di Venezia, Marsilio, pag. 628.

**Lombardo S.** (1979) *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.1, n.1

**Lombardo S.** (1984) *Arte come scienza. Una barriera di pregiudizi*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.6, n.10/11, pag.99-107

**Lombardo S.** (1987) *La teoria eventualista*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.8, n.14-15

**Lombardo S.** (1997) *L'irruzione della realtà nell'arte e nella psicoanalisi*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.18, n.8

**Lombardo S.** (2004) *L'avanguardia difficile*. Lithos, La Sapienza, MLAC. Roma.

**Lux S.** (1981) *Al vivo, comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*. De Luca Editore

- Lux S.** (1989) *Aspects of Italian Art. Rome 1947-89*. Central House of the Artist, Moscow; Central Hall of exhibitions, Saint Peterburg
- Maurizi E.** (1981) *Pop Art e ricerca oggettuale a Roma negli anni Sessanta*. Coopedit, Macerata
- Mirolla M.** (1994) *I Monocromi di Sergio Lombardo*. Rivista di Psicologia dell'Arte, n. 3/4/5, p. 87-95.
- Mirolla M.** (2002) *Arte del novecento 1945-2001*. Mondadori, Università
- Pietracci F.** (1998) *Monocromi: Festa, Fontana, Castellani, Lombardo, Lo Savio, Manzoni, Scarpitta, Schifano, Spalletti*. Galleria Fontanella Borghese, Roma
- Ponente N.** (1962) *Premio di pittura Castello Svevo*. Termoli, Palazzo Municipale
- Ponente N.** (1974) *Sergio Lombardo*. Di Maggio Editore, Milano
- Ponente N.** (1981) *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*. Comune di Roma, Palazzo delle Esposizioni