

SUPERCOMPONIBILI, 1965-1968

Il gruppo dei *Supercomponibili* include: le *Aste*, le *Scatole*, i *Cubi*, i *Supercomponibili* curvi, retti e angolari, e i *Punti Extra*, nonché i progetti iniziali del 1965 detti *Superquadri*, che comprendevano opere sempre in Fòmica dai bordi rigidi o ondulati, anche composti con moduli componibili come mattonelle a strisce, rette o ondulate.

Nel 1965 il mio lavoro era ormai incluso nell'area internazionale della Pop Art (Halloway 1965, Lippard 1966, Battisti et al. 1967, Solomon 1968, Kultermann 1968, 1969, Meneghelli et al. 1981, Becker et al. 1999, De Martiis 1999, Kristov-Bakargiev 2001), ma io volevo approfondire le mie teorie e distanziarmi da un ambiente che reputavo sempre più confuso, sia dal punto di vista teorico (Lombardo 1990, 2014) che dal punto di vista della politica e del mercato (Lombardo 1992, 1998, 2014).

I critici italiani si arrovellavano a spiegare che l'arte italiana era diversa da quella americana, ma dimostravano questa differenza sostenendo che l'arte italiana era meno rigorosa teoricamente, più tradizionale, più sentimentale, più provinciale e sostanzialmente perdente rispetto alla ricerca delle avanguardie statunitensi (Vivaldi 1963, 1964, 1965). In questo clima di sconfitta nacque l'Arte Povera e la capitale dell'arte italiana si spostò da Roma a Torino. La sconfitta culturale dell'Italia e di tutta l'Europa di fronte al dilagare del successo politico, commerciale e artistico degli Stati Uniti avvenne grazie alla resa incondizionata della critica d'arte italiana, ma soprattutto a causa della spietata guerra all'avanguardia da parte delle istituzioni pubbliche italiane, compresi i musei e la stampa. Una guerra al progresso e alla ricerca che ha fatto scappare dall'Italia molti "cervelli".

In pratica, nate in Europa, le avanguardie storiche furono perseguitate in patria e costrette ad emigrare in U.S.A., dove contribuirono alla gradezza e all'egemonia americana. Ma l'Italia, invece di correggere l'errore, continuò a difendere il passatismo e l'anacronismo contro l'evoluzione e l'innovazione. Sempre più rabbioso divenne l'odio contro le teorie nuove, contro la scienza, contro la tecnologia, contro la ricerca, preferendo il ritorno alla tradizione figurativa, pomposamente caricata di opportunistiche citazioni e di riferimenti (Lombardo 1990, 1992, 2014).

In controtendenza cominciai a costruire ambienti minimali usando precise forme geometriche in Fòmica (Homma et al. 1967, Bucarelli 1967, Boatto 1967, Volpi 1968, Solomon 1968, Kultermann 1969, Ponente 1974, Calvesi et al. 1995).

Cesare Vivaldi mi giudicò con sospetto: "...c'è chi ha sterzato bruscamente, considerando l'esperienza *pop* italiana ormai esaurita e annegata in una generica figuratività, e oggi pratica un'arte non figurativa. In questo senso il caso forse più tipico è quello di Sergio Lombardo..." (Vivaldi 1968).

Le opere di questo periodo erano costruite in legno ricoperto di Fòmica, ed erano moduli minimali da combinare o disporre secondo un criterio non indicato da me, ma inventato dal pubblico (Volpi 1968, 1968_a, Kounellis et al. 1968, Sinisgalli 1968, Catalano 1968).

Una installazione doveva essere realizzata in una stanza vuota e bianca, sulle cui pareti dovevano essere disposti dei punti neri, chiamati *Punti Extra*, secondo un programma inventato dal pubblico: "*Disponi un numero N di punti entro uno spazio X secondo un progetto Y*".

Un'altra installazione richiedeva un'operazione simile per disporre aste colorate: "*30 Aste: disponi 30 aste, in k colori, entro un ambiente X, secondo un criterio Y*".

Un'opera con la quale il pubblico, o il fruitore, poteva misurarsi a lungo era *127 Cubi: disponi 127 cubi nel modo più semplice*. Infatti, poiché 127 è un numero primo, indivisibile, nessuna composizione può risultare regolare o completa, perché o manca qualche cubo per finire una forma regolare a parallelepipedo, oppure ne avanza qualcuno, oppure bisogna costruire diversi parallelepipedi, o infine si possono ammucciare i cubi a caso, ma nessuna di queste soluzioni è oggettivamente la più semplice.

L'installazione esposta anche in USA consisteva nell'attraversare lo spazio con una struttura modulare articolata, che il pubblico, o l'allestitore, poteva disporre in infiniti modi. Questa struttura era denominata *Supercomponibile*: "*Combina un numero N di elementi uguali in una successione X, allacciando ciascun elemento al successivo in uno dei 6 modi possibili*". Gli elementi potevano

essere retti, curvi o angolari. Nel 1968 un Supercomponibile fu esposto oltre che nella Gemaldegalerie di Wiesbaden e in mostre personali a Bari, Roma e Milano, anche al Jewish Museum di New York e all' Institute of Contemporary Art di Boston, nella mostra "Young Italians". Alan Solomon, il critico che aveva conquistato l'Europa alla Biennale di Venezia del 1964 con la Pop Art americana, fu il curatore delle due mostre negli Stati Uniti. Purtroppo, per ragioni che non capisco e che molti attribuivano alla guerra fredda (Paterson 1979, Cockroft 1974, Eudes 1982, Guilbaut 1983), la mostra fu completamente demolita sul New York Times (Canaday 1968).

Tuttavia, diversi concetti eventualisti possono essere rintracciati in questo lavoro: l'interazione con il pubblico (interattività), la costruzione industriale dello stimolo (strutturalità), le forme minimali (minimalità), l'assenza di scelte arbitrarie da parte dell'artista (astinenza espressiva), la concreta difficoltà del compito assegnato al pubblico di disporre esteticamente, o di risolvere un problema sulla complessità, o di dare personali interpretazioni di allestimento ambientale (eventualità).

La componibilità di moduli identici atti a formare strutture geometriche complesse e specialmente Le "Scatole" contenenti cubi colorati da combinare, può essere messa in relazione ai Monocromi dell'esordio nel 1960, che pure erano costruiti inserendo in una griglia di file e colonne una serie di cartoncini identici.

I Monocromi potevano ricordare, nella loro composizione regolare, un pavimento come quelli che si usavano per i bagni o le cucine, fatto di mattonelle di un solo colore. Ma il tema delle mattonelle per la composizione di pavimenti sempre diversi verrà più volte affrontato anche nel mio lavoro di ricerca successiva, fino ai recenti "Stochastic Tilings".

Nel 1966 fra i vari progetti di Supercomponibili fu esposta (XVII Premio Avezzano, 1966), anche una serie di opere intitolate *Superquadro*, che erano dei pavimenti composti da mattonelle a strisce bianche e nere, realizzati in moduli componibili di legno laminato.

Oltre ai *Cubi*, parallelamente ai *Supercomponibili*, avevo progettato anche *Le Scatole*, anch'esse in forma su legno.

Alcune scatole dovevano essere semplicemente riempite con cubi colorati, cosicché alcuni fruitori, ricordandone la disposizione anche a scatola chiusa, avrebbero percepito l'oggetto in modo esteticamente diverso da chi non ne conosceva il contenuto o non l'aveva preventivamente manipolato. Il compito dato al pubblico poteva essere anche più sottilmente insidioso: "Riempi una scatola che contiene perfettamente 20 cubi, avendone a disposizione 21 di cui 7 rossi, 7 gialli e 7 blu". Il fruitore invece di ricevere passivamente una gratificazione estetica dall'esterno, era personalmente coinvolto in un compito di allestimento, o di composizione, piuttosto problematico.

Bibliografia:

Boatto A. (1968) *Extra: Bignardi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Pascali*. Stadt. Gemaldegalerie, Wiesbaden

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

Bucarelli P. (1967) *Lombardo, Manzoni et al.*, permanent exhibition al the National Gallery of Modern Art, Rome

Bucarelli P., Homma M., Iseki M. (1967) *Exhibition of Contemporary Italian Art*. National Museum of Modern Art, Tokyo

Bucarelli P., De Marchis G. (1966) *Aspetti dell'arte italiana contemporanea*. Dortmund, Bergen, Oslo, Belfast, Edimburgo, Roma. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Bucarelli P., De Marchis G. (1968) *Cento opere d'arte italiana dal Futurismo ad oggi*. Varsavia, Bochum, Colonia, Malmo, Stoccolma, Roma. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Bucarelli P., De Marchis G. (1969) *Padiglione italiano della Sesta Biennale di Parigi: Kounellis, Lombardo, Mochetti, Paolini*. Museo Nazionale della Città di Parigi, Parigi

Calvesi M. (1996) *Il Caso e la Forma*. Quadri e Sculture, a. 4, n. 2.

De Candia M., Ferri P. (2005) *Idee, processi e progetti della ricerca artistica italiana degli anni '60 e '70*. Pagg. 136-147. Gangemi Editore.

Ferraris P. (1993) *Sergio Lombardo*. Titolo, a. IV, n. 12, 1993, pag. 17-21

- Guilbaut S.** (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*; University of Chicago Press, Chicago and London
- Homberg A.** (1990) *I "componibili" 1965-'68 di Sergio Lombardo*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a. VIII, NS, n. 1, pagg. 23-40.
- Homma M., Iseki M.** (1967) *Exhibition of Contemporary Italian Art*. National Museum of Modern Art, Tokyo
- Kounellis J., Lombardo S., Ponente N., Volpi M.** (1968) *Una conversazione allo studio di Lombardo*. Flash Art, G. Politi editore, Milano, gennaio.
- Kultermann U.** (1968) *Nuove dimensioni della scultura*. Feltrinelli
- Lombardo S.** (1969) *Sixième Biennale de Paris*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- Lombardo S.** (1974) *Sergio Lombardo*. Galleria Multhipla, Di Maggio Editore, Milano
- Lombardo S.** (1983) *Approssimazione alla struttura casuale assoluta*. Rivista di Psicologia dell'Arte, a.5, n.8-9
- Lombardo S.** (1988) *Guardare Attivamente*. Studio Morra, Napoli
- Lombardo S.** (1995) *Explanation of My Work of Art Since 1960 According to 5 Aesthetic Concepts*. Problems of Informational Culture, n.2, Moscow-Krasnadar
- Lombardo S.** (1998) *Avanguardia eventualista*. Avanguardia, n. 9, a. 3.
- Lombardo S.** (2002_b) *Ten Artworks and a Theory*. Bulletin of Psychology and the Arts, vol 3 (2)
- Lombardo S.** (2004) *12X12 Mappa di Heawood*. Vallecchi editore, Firenze
- Lombardo S.** (2004) *L'avanguardia difficile*. Lithos, La Sapienza, MLAC. Roma.
- Lombardo S.** (2014) *Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli anni '70. Postmoderno, Anacronismo e Transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense*. Rivista di Psicologia dell'arte, NS, XXXIV, 25, 2014, 17-26.
- 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
- Nardone D.** (2001) *Sergio Lombardo: 8 Opere dal 1959 al 2001*. Comune di Suvereto
- Paterson Th. G.** (1979) *On Every Front: the Making of the Cold War*, Norton, New York
- 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
- Tugnoli A.** (2009) *Sergio Lombardo*. Christian Maretti
- Vivaldi C.** (1968) *Nuovo astrattismo romano*. Collage, n. 8, dicembre
- Volpi M.** (1968) *Sergio Lombardo*. Galleria Grossetti, Milano
- Volpi M.** (1968_a) *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva: Burri, Lo Savio, Manzoni, Klein, Lombardo, Fontana, Mochetti, Fabro, Hafif*. Galleria La Salita, Roma
- Volpi M.** (1968_b) *Sergio Lombardo*. Galleria Cravero, Bari
- Volpi M.** (1969) *I materiali: Cintoli, Grisi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Merz, Mochetti*. Galleria Editalia, Roma