

## SULLA FONDAZIONE DELL'EVENTUALISMO

### *Abstract*

*After a short survey of the Italian and international policy, that had influenced my artistic research from 1958, the ratio of my choices during the strong Europe-America competition in the Sixties was explained. The necessity of a new figure of the artist as a scientist, no longer conditioned by critics, commercial galleries or politically manipulated demand was evidenced. The far roots of the eventualist theory were found in Marinetti's Futurism and the most important eventualist concepts were outlined.*

### **1 – Il contesto artistico romano prima del 1964.**

Dopo il Trattato di Roma del 1957 e nei primi anni Sessanta Roma era immaginata come una capitale culturale in grado di far rinascere un'Europa quasi rasa al suolo dopo la seconda guerra mondiale. Roma era un mito internazionale, un palcoscenico carico di storia in cui tutti venivano a respirare l'aria della decadenza e della rinascita, a sondare l'immaginario di un futuro "democratico" ancora tutto da costruire. Erano gli anni del "boom" economico e della "dolce vita".

Sulla scena romana, grazie all'intelligenza, alla personalità e al coraggio di Palma Bucarelli, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma svolgeva un ruolo di primo piano nel campo dell'avanguardia internazionale. A Roma inoltre operavano nella ricerca d'avanguardia: la galleria La Tartaruga, gestita da Plinio de' Martiis, la galleria La Salita, gestita da Giantomaso Liverani, e la cattedra di Storia dell'Arte Moderna dell'Università "La Sapienza" retta da Giulio Carlo Argan. Ma la cultura ufficiale odiava l'avanguardia internazionale e si stringeva compatta intorno al Realismo Socialista. La mia prima mostra risale al Premio Cinecittà nel 1958 in cui conobbi Lo Savio, Schifano, Mambor e Tacchi. Gli organizzatori della mostra erano membri del Partito Comunista, che all'epoca gestiva la cultura italiana: Venturoli, Micacchi, Mazzullo, Del Guercio e Morosini. Del Guercio esordì nella conferenza stampa inaugurale dicendo che i miei quadri (Monocromi) erano stati esposti solo "*per far vedere come non si deve dipingere*". Mi invitarono esplicitamente ad abbracciare il Realismo Socialista altrimenti la mia carriera artistica sarebbe stata stroncata, i miei quadri sarebbero stati scartati da ogni mostra pubblica, dato che io, secondo loro, ero un "nemico di classe" (Fagiolo dell'Arco 1993). Poco dopo mi avvicinai a quella che poi sarebbe stata la Scuola di Piazza del Popolo, conobbi Plinio de Martiis, i suoi amici americani Leo Castelli ed Ileana Sonnabend, insieme a molti artisti internazionali, fra cui Marcel Duchamp, Tristan Zara, Andy Warhol. La cultura ufficiale italiana (che sarebbe stata gestita dal partito comunista per altri quarant'anni) ci ignorava, considerandoci quasi "sovversivi". L'accostamento del mio lavoro alla Scuola di Piazza del Popolo e alla galleria La Tartaruga riguarda, però, esclusivamente il periodo che va dal 1958 al 1964, stancamente protratto fino alla mia personale del febbraio 1966. In quel periodo formai il gruppo "Lombardo, Mambor, Tacchi" che l'8 aprile del 1963 presentai sotto forma di tre personali (Lombardo 1963), dando un notevole impulso avanguardistico alla linea della galleria La Tartaruga. Cesare Vivaldi nel 1965 scrisse: "*Sergio Lombardo apparve due o tre anni fa in una mostra alla Tartaruga di Roma...Le sue sagome nere su fondo bianco ebbero un considerevole effetto di shock sulla giovane pittura romana*" (Vivaldi 1965). Alla Scuola di Piazza del Popolo si percepiva marcatamente la competizione fra Roma, che rappresentava l'Europa, e New York, che rappresentava gli Stati Uniti d'America (Vivaldi 1963). Infatti, all'inizio degli anni '60 Plinio de Martiis aveva ricevuto la proposta di entrare in società con Leo Castelli e Ileana Sonnabend per lanciare da Roma quella che poi sarebbe stata la Pop Art americana, ma Plinio, che non voleva farsi condizionare dalla potenza economica e politica

americana, non accettò. Questo rifiuto ebbe conseguenze importanti per la Scuola di Piazza del Popolo. Ileana in seguito si avvicinò alle gallerie torinesi, dove, anche per suo impulso, alcuni anni dopo sarebbe nata l'Arte Povera. Plinio non amò mai l'Arte Povera, infatti, nel 1967, per dimostrare quanto fosse superficiale quella corrente artistica, ideò il "Teatro delle mostre". Quando Plinio mi invitò a partecipare, mi disse che faceva quella manifestazione per dimostrare che: *"Di mostre come quelle che fanno a Torino se ne può fare una al giorno"*, perciò non volli partecipare. Già dopo la Biennale di Venezia del 1964 Plinio aveva perso l'entusiasmo per l'avanguardia. Quella Biennale aveva ribaltato in favore degli Stati Uniti la precedente supremazia europea sul mercato dell'arte e sulla cultura internazionali. Da allora iniziò il declino della cultura di vecchio stampo europeo, che si rivelò sempre più debole di fronte alla pervasività del mercato globale americano gestito anche come arma da guerra (Cockcroft 1974, Paterson 1979, Eudes 1982, Guilbaut 1983, Stonor Saunders 1999).

## **2 – Il contesto artistico romano dopo il 1964**

Per reazione alla decadenza del primato europeo, dopo il 1964 Plinio e la critica ufficiale romana abbandonarono progressivamente la competizione all'interno delle avanguardie internazionali, ritirandosi polemicamente nel Primitivismo, nell'Anacronismo e nel Passatismo (Lombardo 1990, 2014). A causa di questo voltafaccia teorico ed estetico, dopo il 1964 il mio rapporto con Plinio iniziò ad incrinarsi ed il gruppo della Scuola di Piazza del Popolo si disperse. Il continuo tentativo della critica romana di reinterpretare i miei lavori del 1961-'64 come "figurativi" e di volerli ricondurre all'interno di "antiche tradizioni" poetiche nazionali, mi faceva orrore. Ritirai e nascosi (Di Stefano 2004) tutti i miei quadri colorati che Cesare Vivaldi leggeva come figurativi e li trovava *"ribollenti di passione pittorica"* (Vivaldi 1964), quando invece io adottavo l'*astinenza espressiva* dipingendo secondo un programma concettualmente predeterminato. Cesare Vivaldi, quando vide i "Supercomponibili" geometrici che esposi alla galleria La Salita scrisse che avevo *"bruscamente sterzato"* (Vivaldi 1968). In realtà, quando dopo il 1964 Plinio volle abbandonare l'avanguardia per tornare all'Anacronismo e alla tradizione poetica decadentista, mi distaccai dal gruppo della Scuola di Piazza del Popolo per non soggiacere all'interpretazione neo-passatista, in chiave antiamericana, che insieme a Plinio, anche Calvesi, Vivaldi, Fioroni, Festa, Schifano, Angeli e Ceroli stavano adottando. Il pensiero anacronista di Plinio influenzò Ceroli, Giosetta Fioroni, Schifano, Festa e Angeli. Al contrario la mia ricerca verso un'ulteriore apertura dell'avanguardia era condivisa da Kounellis, Bignardi, Pascali e Mattiacci. Insieme abbandonammo La Tartaruga e ci avvicinammo a L'Attico di Fabio Sargentini, che subito organizzò una mostra al Museo di Wiesbaden in Germania: "Bignardi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci e Pascali" (Boatto 1968). Poco dopo Kounellis e Pascali, confluirono nell'Arte Povera, quindi formai un nuovo gruppo con Maurizio Mochetti ed Ettore Innocente e mi rivolsi alla galleria La Salita di Giandomenico Liverani, dove esposi i Supercomponibili (1967, 1968), la Sfera con Sirena (1969), i Progetti di morte per Avvelenamento (1970), i Concerti Aleatori (1972) e gli Esperimenti di Psicocinesi con il lancio di dadi (1974).

## **3 – Nessuno spazio per la ricerca**

Nel 1972 ormai l'arte "americana" (Pop Art, Minimal Art, Land Art), si era imposta in tutto il mondo e la storia dell'arte si faceva e si scriveva in America. Perciò il problema degli artisti era quello di inserirsi nel mercato globale, o isolarsi. Per me si imponeva la scelta se aderire all'Arte Povera, vista come ricostruzione politica di un'arte "italiana" (*national*) da inserire nel mercato globale – le lettere da parte di Germano Celant (1968-1971), però, non mi avevano convinto -; oppure proseguire isolatamente la mia ricerca nata come autonoma evoluzione scientifica dell'avanguardia futurista. Non che io fossi rimasto indifferente alla ricerca americana, che anzi amavo, ma c'era un problema di autonomia dell'arte ed io non potevo accettare la supremazia del mercato e del mondo finanziario sulla teoria e sulla cultura. Una supremazia scientificamente pianificata e perseguita dalla politica statunitense (Skinner 1963, Skinner et al. 1970). Inoltre il sistema dell'arte americano si era rivelato poco disponibile verso l'arte "italiana". Ad esempio, a New York la mostra "Young Italians" (Pistoletto, Paolini, Castellani, Kounellis, Pascali, Lo Savio, Lombardo, Bonalumi, Grisi,

Mambor, Ceroli e Adami) organizzata nel 1968 proprio da Alan Solomon, lo stesso curatore che nel 1964 aveva presentato l'arte americana alla Biennale di Venezia, era stata astiosamente stroncata sul New York Times, determinando la fine dei nostri sogni di gloria (Canaday 1968). Il problema non era banale, perché, qualora avessi scelto di aderire al mercato, avrei dovuto aderire alla richiesta di merce già esteticamente orientata secondo il gusto delle gallerie d'arte, ma non c'era nessuna galleria, o istituzione, che finanziasse, o sostenesse, la ricerca sperimentale. Anche se in quel periodo iniziavano a nascere teorie orientate scientificamente, come il Concettuale o il Fluxus, io non mi legai alle gallerie internazionali. Inoltre, essendo io stesso un teorico dell'arte, mai avrei potuto diventare l'esecutore di una committenza altrui. La stessa Ileana Sonnabend, che era disposta ad esporre il mio lavoro, mi chiedeva 600 quadri da regalare ai musei prima di iniziare un rapporto commerciale, un rapporto che mi avrebbe vincolato per sempre allo stile richiesto dal mercato. Ovviamente, fra le due alternative scelsi di proseguire la mia ricerca, abbandonai il mondo dell'arte e mi avvicinai a quello universitario. Ero sostenuto solo dai consigli di Palma Bucarelli che, ormai anche lei isolata, si era vista bocciare la proposta di far acquistare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna la mia Sfera con Sirena. In Italia per l'arte di ricerca non c'era più spazio. Alla Biennale di Venezia del 1970, la mia sala personale "7 Sfere con Sirena" era stata proposta per il premio, ma all'ultimo momento la Commissione decise di abolirlo (Lombardo 1975). Nel 1971, nella mostra Italianische Kunst Heute organizzata da Palma Bucarelli a Vienna, due delle opere esposte - "Progetto di morte per avvelenamento" di Sergio Lombardo e "Merda d'artista" di Piero Manzoni - vennero contestate dal Parlamento italiano con l'interpellanza del 01/04/1971 (Bernardi 1971). Palma Bucarelli, che aveva fatto conoscere l'avanguardia italiana degli anni '60 a tutto il mondo, fu messa sotto accusa e il suo prestigio cominciò a scemare, mentre avanzava il mercato Postmoderno e l'Anacronismo.

#### **4 – La trasformazione del mio studio in laboratorio sperimentale aperto dal 1972.**

In controtendenza, continuai a fare ricerca, malgrado fosse ormai totalmente assente l'approccio istituzionale rispetto all'arte d'avanguardia. Dal 1972 eseguii i Concerti Aleatori e altri esperimenti sui metodi aleatori, trasformando il mio nuovo studio di via dei Pianellari in un laboratorio sperimentale aperto. Palma Bucarelli mi suggerì di creare un'associazione che si occupasse di ricerca "sui problemi dell'arte". Durante questo periodo iniziai a formulare l'estetica eventualista con una serie di scritti teorici sul mio lavoro (Lombardo 1972, 1973, 1975, 1976). Lo storico Giorgio de Marchis mi definì l'unico artista "sopravvissuto al naufragio dell'avanguardia" (De Marchis 1974). Nel 1977, con due studenti della facoltà di medicina, Anna Homberg e Cesare Pietroiusti, cogliendo il suggerimento di Palma Bucarelli, fondai l'associazione Jartrakor "spazio sperimentale e centro di studi sui problemi dell'arte" e nel 1979 iniziammo a pubblicare la Rivista di Psicologia dell'Arte, che è ancora oggi il laboratorio scientifico della ricerca eventualista.

### **LA TEORIA EVENTUALISTA**

**1 – Le radici futuriste.** L'eventualismo nasce dall'evoluzione di alcune fondamentali innovazioni estetiche del Futurismo e dall'uso del metodo scientifico al servizio della ricerca artistica. L'artista eventualista è uno scienziato che, partendo da una definizione operativa dell'arte e della bellezza, crea eventi estetici. L'opera d'arte è definita come uno stimolo rivolto al pubblico allo scopo di provocare nel pubblico il più ampio e diversificato spettro evocativo. Lo spettro evocativo è un "evento" instabile, soggetto a decadimento e saturazione. Per comprendere l'Eventualismo bisogna rileggere alcuni valori estetici già impliciti nel Futurismo:

a) *Interazione.* L'avanguardia del Novecento ha creato progressivamente una serie di nuovi valori estetici dai quali non si può tornare indietro. Uno di questi è l'interazione, che si deve far risalire al Futurismo e in particolare alle "serate futuriste" (1909) così citate da Marinetti: "*Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà ... 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 10 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).*

b) *Espressione del pubblico.* “Nelle serate futuriste chi veramente dava spettacolo facendo buffissima mostra di sé, era il pubblico”, affermava Cangiullo (Cangiullo 1921). Si tratta di un approccio quasi opposto, a quello delle altre avanguardie storiche come il Surrealismo, o il Dadaismo, che chiedevano all’artista di esprimere i propri contenuti inconsci per mezzo dello spontaneismo (Lombardo 1997). Il Futurismo, al contrario, si aspettava la spontaneità dal pubblico e considerava lo spettatore come un collaboratore attivo, magari da convincere, o perfino da provocare, ma comunque con un ruolo di interlocutore e coautore.

c) *Assenza di contenuti.* Prima del Futurismo l’opera d’arte veniva usata per trasmettere un messaggio edificante, ideologico e prefissato. Lo spettatore lo doveva capire. Se non lo capiva c’era lo storico, o il critico, che glielo spiegava. Lo spettatore era considerato un apprendista passivo dei superiori contenuti ideologici, o moralistici, preconfezionati dall’artista o dalla committenza. Il Futurismo, al contrario, iniziò a considerare lo spettatore come un collaboratore attivo, con un ruolo di interlocutore e coautore. Ciò ha reso pleonastici i contenuti autoriali predeterminati.

d) *Imprevedibilità dell’evento.* Il ruolo improvvisato, ma determinante, attribuito allo spettatore trasforma la stimolazione futurista in un evento incontrollabile che innesca reazioni a catena sempre diverse e imprevedibili.

e) *Realtà dell’evento.* Le reazioni del pubblico, che sono la parte fondamentale dell’evento artistico, avvengono nella realtà immediata e fattuale, nell’ hic et nunc, senza che il pubblico si debba immedesimare nelle realtà fittizie, immaginate, o raccontate dall’artista.

## **2 – La costruzione dello stimolo.**

L’artista eventualista opera come uno scienziato che costruisce stimoli allo scopo di ottenere il più ampio e variegato campione di risposte da parte del pubblico, attenendosi ai principi di minimalità, astinenza espressiva, strutturalità, spontaneità, interazione, eventualità e profondità.

a) *Minimalità:* la minimalità richiede di usare il metodo più diretto e più semplice nella costruzione dello stimolo e di evitare scelte arbitrarie o non necessarie.

b) *Astinenza espressiva:* non è richiesta l’identità stilistica personale e va evitata l’espressione dei contenuti personali dell’artista. L’artista non deve esprimere se stesso, ma rendere maggiormente evidente l’espressione dei fruitori con le loro differenti e contraddittorie interpretazioni.

c) *Strutturalità:* nel costruire lo stimolo l’artista deve lavorare come uno scienziato, deve dichiarare in anticipo il metodo e lo scopo. La strutturalità è opposta al talento manuale e alla creatività arbitraria.

d) *Spontaneità:* per evidenziare l’espressione del pubblico, lo stimolo estetico deve provocare comportamenti spontanei nel pubblico. Commettere errori non voluti, battere un record, sognare, produrre invenzioni scientifiche, reagire in situazioni d’emergenza sono esempi di spontaneità.

e) *Interazione:* se la reazione del pubblico è espressiva, spontanea e valutabile dall’ampiezza dello spettro evocativo, c’è stata un’interazione eventualista.

f) *Eventualità:* l’eventualità obbliga il pubblico ad agire sul livello della realtà in modo imprevisto e involontario. In tale situazione ciascuna persona si comporta in modo diverso dalle altre, originale e spontaneo.

g) *Profondità:* questo concetto estetico, che non può essere completamente definito a priori, richiede che l’evento modifichi la personalità di chi interagisce con lo stimolo, indirizzandola verso ideali culturali nuovi, più complessi e più raffinati.

**3 – Instabilità dell’arte e della bellezza.** L’Eventualismo rifiuta l’idea tradizionalista di una bellezza eterna ed immutabile, esso considera la bellezza come epifania di nuovi sistemi di valori nascenti che la cultura storica ancora non riesce né a identificare, né a definire. Questi valori nascenti vengono percepiti come bellezza dalle persone che, anche inconsciamente, si identificano con essi, altrimenti vengono percepiti come stranezza e perfino come scandalo. Essendo rappresentativa di valori situati nel futuro, la bellezza è fondamentalmente instabile, soggetta ai conflitti dell’evoluzione storica e degli scontri fra culture. La bellezza è un attrattore sociale, perché contiene un ideale nascente situato nel futuro. Il futuro è instabile, imprevedibile, stocastico, situato in un Universo infinito, infinitamente elastico, senza centro e senza contorno, soggetto a trasformazione continua.

**4 - L'evento estetico.** Se fra lo spettatore e l'opera d'arte (lo stimolo) avviene un'interazione imprevedibile, sempre diversa da persona a persona e sempre diversa in tempi diversi anche nella stessa persona, allora questa interazione è un "evento estetico". L'evento è instabile e irripetibile come la realtà, non è stabile come la rappresentazione della realtà. L'evento inoltre è reale, mentre la rappresentazione (fotografica, pittorica, letteraria, poetica, teatrale, cinematografica) della realtà è virtuale. L'evento è misurabile attraverso l'ampiezza e la varianza dello "spettro evocativo" che lo stimolo provoca sul pubblico, o su un campione di persone. Lo spettro evocativo può consistere in proiezioni di contenuti o di intenzioni, interpretazioni, reazioni fisiche o psicologiche, induzione di sogni, errori involontari, percezioni conflittuali.

**5 - L'arte è un evento instabile che la storia delle civiltà ricostruisce e ridefinisce continuamente** (Lombardo 1987). Non tutti sono d'accordo con questo semplice enunciato. La maggior parte degli studiosi crede, o almeno finora ha creduto, che l'arte sia esente dall'evoluzione storica: se è arte lo è per sempre. Così ad esempio Gombrich (1971), ma anche Feyerabend, rifacendosi a Riegl, ritiene che l'arte sia incommensurabile e inconfontabile, quindi non si evolve e non invecchia (Lombardo 1998). Feyerabend sostiene che sia incommensurabile, inconfontabile, quindi inevitabile, non solo l'arte, ma anche la scienza (Feyerabend 1984). L'eventualismo, al contrario, considera l'arte una creazione sociale temporanea, estremamente fluttuante. Tale fluttuazione ha natura stocastica non essendo conseguenza di un'evoluzione lineare della storia, ma piuttosto di conflitti ideologici fra culture stabilizzate e nuove culture nascenti. Le nuove culture poi si stabilizzano, o scompaiono, ma influenzano i valori ideali dell'umanità, cambiandone l'ordine d'importanza, aggiungendo nuovi valori ed eliminandone altri, rimescolando continuamente il senso della realtà e della vita. Ne consegue che ciò che è arte per alcune persone non lo è per altre, ciò che è arte oggi può non esserlo più domani e viceversa, inoltre lo stesso oggetto può diventare arte in certe occasioni - *evento* - e ridiventare un oggetto banale in altre - *decadimento* - (Lombardo 1991). Fondamentalmente l'evento artistico è una creazione psicologica collettiva imprevedibile e irripetibile, analoga alle percezioni studiate dalla psicologia proiettiva e ai processi onirizzanti (Lombardo 1981). Qualcosa è arte, o non è arte, solo all'interno di una cultura storicamente definita, un'arte assoluta ed eterna, valida per sempre e per tutti, non esiste.

**6 - L'arte non è definibile attraverso le sue caratteristiche formali, tecniche, o stilistiche, ma solo attraverso la sua funzione storica, in quanto evento rappresentativo di nuovi valori, che funzionano da catalizzatori di nuove culture nascenti.** La funzione sociale dell'arte è quella di costruire modelli rappresentativi dei nuovi valori ideali delle culture nascenti. L'arte funziona socialmente come rivelatore di valori nuovi e costruttore di nuove identità culturali, contribuendo all'evoluzione dell'umanità. La funzione sociale dell'arte all'interno della storia evolutiva delle civiltà è analoga alla funzione del sogno all'interno della storia evolutiva dell'individuo (Lombardo 1991, 2014). Se una persona non sognasse, o facesse sempre lo stesso sogno, non potrebbe evolversi.

**7 - L'artista non è tale per una sua speciale capacità, o talento, né per il tipo di opere che produce, né perché si definisce artista, ma solo perché le sue opere sono rappresentative dei valori caratteristici di una cultura storica. L'artista eventualista non è un artigiano, né un professionista che esegue un lavoro specialistico su commissione, ma uno scienziato che fa ricerca sperimentale sull'arte e sull'estetica.** Una persona diventa artista se e quando le sue opere vengono riconosciute come un campione rappresentativo dei nuovi valori di una cultura nascente. Ma tale cultura probabilmente si affermerà dopo molto tempo. La definizione di artista è dunque una definizione conferita dalla storia dell'arte *ex post*, quando l'evento sarà ormai saturato (Lombardo 2001, 2014). Ne consegue che gli artisti, creando determinate opere, oppure i musei, esponendo determinati artisti, scommettono contro la storia.

## 8 – Terminologia eventualista

La teoria eventualista ribalta i ruoli tradizionali della relazione artista-pubblico, attribuendo al pubblico un ruolo attivamente espressivo e all'artista il ruolo di inventore degli stimoli rivolti a sollecitare l'espressività del pubblico e di valutatore per fini di ricerca della profondità espressiva raggiunta attraverso le risposte. Sviluppata specialmente attraverso la *Rivista di Psicologia dell'Arte*, fondata nel 1979 dallo scrivente, essa definisce l'opera d'arte materiale come *stimolo capace di provocare eventi nel pubblico*. Lo stimolo eventualista richiede la creatività del pubblico per essere *interpretato* e costruito come opera d'arte. Il processo creativo è considerato analogo, ma ad un livello culturalmente rappresentativo, a quello della formazione dei sogni individuali. Come i freudiani *residui diurni* innescano il processo di formazione del sogno, che è un processo evolutivo individuale (Lombardo 1980, 1981), così gli stimoli eventualisti, attraverso il conflitto delle interpretazioni, innescano i processi evolutivi delle culture. L'evento è misurato dall'ampiezza dello *spettro evocativo* o, in altre parole, dalla *dispersione delle risposte interpretative* che lo stimolo riesce a sollecitare in un campione umano. La teoria eventualista, contrariamente alla maggior parte delle teorie estetiche, definisce l'arte un evento dinamico e deperibile, dunque soggetto a *decadimento* e *saturazione*. Un'opera d'arte decaduta, o saturata, è uno stimolo che non sollecita più uno *spettro evocativo* molto ampio e sempre diverso di risposte interpretative in un campione umano, ma evoca ripetutamente le stesse interpretazioni, in gran parte ormai già note e condivise, dette *interpretazioni conformistiche*. Le interpretazioni conformistiche sono evocate dagli oggetti comuni e dagli oggetti saturati della storia dell'arte, esse formano lo *sfondo narrativo* di una cultura: un insieme organico di interpretazioni condivise sulle quali poggia l'*identità culturale*. L'evento, non potendo essere interpretato in modo condiviso e conformistico, interrompe la continuità della narrazione storica, scatenando un ampio spettro evocativo, una elevata dispersione delle risposte interpretative e una grande varietà di reazioni comportamentali. Tali reazioni tendono nel tempo a ridursi fino a stabilizzarsi in poche risposte conformistiche, ma durante questo processo di saturazione i *modelli culturali di realtà* debbono essere aggiornati. Il piacere estetico è spiegato da vari punti di vista. Come soddisfazione del *bisogno biologico di ampliare la conoscenza* e sviluppare la personalità. Come *rinforzo narcisistico* della personalità nella parte in cui l'osservatore s'identifica con l'evento e proietta in esso l'espressione o il simbolo dei propri desideri latenti. Come *ripristino omeostatico del controllo* e quindi della capacità di previsione della realtà attraverso la riorganizzazione del *modello cognitivo di realtà*. Come soddisfazione di un *bisogno biologico di evoluzione* attuato a diversi livelli di complessità attraverso il sogno, la fantasia e l'arte. La teoria Eventualista ha indicato una nuova dimensione estetica come uno dei principali fattori che definiscono l'opera d'arte: *l'eterogeneità delle interpretazioni*, ovvero la capacità dell'opera d'arte di evocare interpretazioni differenti in fruitori differenti e anche nello stesso fruitore in tempi differenti. Il fruitore infatti interagisce con lo stimolo eventualista *proiettando* in esso i suoi contenuti più personali, quelli che costituiscono la parte più profonda della sua identità psicologica. Così egli conferma la propria *unicità individuale* ed esprime, attraverso l'originalità dell'interpretazione, l'originalità del proprio vissuto. Per ottenere questo risultato è necessario che lo stimolo sia *neutrale*, privo di preinterpretazioni indotte da parte dall'artista, che deve attenersi rigorosamente all'*astinenza espressiva*. L'arte insomma avrebbe una funzione sociale di conferma e di rinforzo narcisistico sui partecipanti al *processo interpretativo*. Partecipare all'interpretazione di un'opera d'arte è il modo più raffinato per riconoscersi come membri di un nuovo gruppo culturale in formazione, l'opera diventa in questo modo rappresentativa delle istanze innovative del gruppo, in gran parte ancora inconscie. In questo senso l'opera d'arte può avere un valore di anticipazione storica. Tuttavia nel tempo essa tende a perdere la sua capacità di stimolare interpretazioni differenti, sia per suoi limiti intrinseci, sia perché il gruppo sociale-ideologico spontaneo che si riconosceva in essa si è uniformato, accettando soltanto le interpretazioni più condivise, ma più conformistiche. Quando ciò avviene, dal punto di vista eventualista l'opera d'arte è *decaduta*, l'evento è *saturato*. Lo stimolo è diventato ormai un oggetto comune, culturalmente ben definito in quanto oggetto della storia dell'arte. Adesso infatti come tutti gli oggetti comuni, l'oggetto "arte" viene interpretato in modo conformistico e tendenzialmente uniforme, può diventare "merce" e può ricevere una valutazione

economica. Tuttavia l'eccessiva rapidità del processo di espansione e decadimento dell'evento è un indizio di superficialità estetica (Lombardo 1992).

#### Bibliografia:

- Boatto A. (1968) *EXTRA: Bignardi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Pascali*. Städt. Museum Wiesbaden Gemäldegalerie.
- Canaday J. (1968) *Too bad. Because at first it sounded so good*. The N. Y. Times, 2 giugno.
- Cangiullo F. (1921) *La serata al Mercadante*, in "Il Teatro della Sorpresa" 11.10.1921.
- Celant G. (1968-1971) *Carteggio con Germano Celant*. Archivio Jartrakor, Roma
- Cockcroft E. (1974) *Abstract Expressionism, Weapon of the cold War*, New York, Artforum.
- De Marchis G. (1974) *Apax legomena*. L'Espresso 12 maggio 1974.
- Di Stefano M. (2004) *Ritratti politici colorati*. Galleria Fontanella Borghese, Roma.
- Eudes Y. (1982) *La conquête des esprits. L'appareil d'exportation culturel américain*. Paris.
- Fagiolo dell'Arco (1993) *Fratelli. Una mostra del 1958*. Pag. 268. XLV Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia.
- Feyerabend P.K. (1975) *Contro il metodo*. Trad. it. Feltrinelli, Milano 1984.
- Guilbaut S. (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago-London,
- Lombardo S. (1963) *Lombardo, Mambor, Tacchi*. Galleria La Tartaruga, Roma.
- Lombardo S. (1972) *Progetti*. Galleria GAP, Roma.
- Lombardo S. (1973) *Progetti per azioni 1971-1972*. Centro Arte Europa, Napoli.
- Lombardo S. (1975) *Arte e ricerca*. Ripubblicata in: "L'avanguardia difficile", Lithos, Roma 2004.
- Lombardo S. (1976) *Progetti per azioni 1971-1975*. Studio Cavalieri, Bologna.
- Lombardo S. (1981) *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*. In Rivista di Psicologia dell'Arte (RPA), a. III, n. 4/5, 1981.
- Lombardo S. (1987) *La teoria eventualista*. Rivista di Psicologia dell'Arte (RPA), nn. 14-15.
- Lombardo S. (1989) *Eventualismo*. Jartrakor, Roma. Riproposta da Lux S., Museo Laboratorio Arte Contemporanea, Università La Sapienza, 1997 Roma.
- Lombardo S. (1990) *Primitivismo e avanguardia nell'arte degli Anni '60 a Roma*. RPA, Nuova Serie, a. XI, n. 1, 1990.
- Lombardo S. (1991) *Specchi tachistoscopici con stimolazione a sognare, alcuni risultati sperimentali*. RPA, NS, a. XII, n.2.
- Lombardo (1992) *L'arte americana da Venezia a Torino*. Opening, IV:17-18.
- Lombardo (1994) *L'Eventualismo e la galleria Jartrakor*. Titolo, a. V, nn. 16-17. Anche in "L'avanguardia difficile", Lithos, 2004.
- Lombardo S. (1997) *L'irruzione della realtà nell'arte e nella psicoanalisi*. RPA, NS, a. XVIII, n. 8.
- Lombardo S. (1998) *Avanguardia eventualista*. In "Avanguardia" n. 9, a. 3, pp. 60-69, 1998.
- Lombardo S. (2000) *Requisiti scientifici della psicologia dell'arte: l'esperienza estetica*. Rivista di Psicologia dell'Arte, NS, a. XXI, n. 11, 2000.
- Lombardo S. (2001) *Requisiti scientifici della psicologia dell'arte: II. La creatività dell'artista*. In Rivista di Psicologia dell'Arte, NS, a. XXII, n. 12, 2001.
- Lombardo S. (2014) *Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli anni '70: Postmoderno, Anacronismo e Transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense*. RPA n. 25, a. XXXV, 2014, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
- Lombardo S. (2018) *Monocromi/Monochromes 1958-1961*. SilvanaEditoriale, Milano.
- Marinetti F. T. (1909) *Manifesto del Futurismo*. Le Figarò, 20 febbraio 1909.
- Marinetti F.T, (1913) *Il Teatro di Varietà*. "Lacerba" 01.10.1913.
- Paterson, Th. G. (1979) *On Every Front: the Making of the Cold War*. Norton, New York.
- Skinner B.F. (1963) *Science and Human Behavior*. New York, Mac-Millan.
- Skinner B. F. et Al. (1970) *On the Future of Art*. The Solomon R. Guggenheim Foundation. Trad. it. "Creare l'artista creativo". AAVV. *Sul Futuro dell'arte*, Feltrinelli Editore, Milano (1992).
- Stonor Saunders F. H. J. (1999) *Who paid the Piper? The CIA Cultural Cold War*. Granta, London.
- Vivaldi C. (1963) *La Giovane Scuola di Roma*. Il Verri, n. 12, pp. 101-105.
- Vivaldi C. (1964) *Otto giovani romani*. Collage n. 2, marzo 1964.
- Vivaldi C. (1965) *La Giovane Scuola di Roma*. Collage, n.5, settembre, Denaro Editore, Palermo.
- Vivaldi C. (1968) *Nuovo astrattismo romano*. Collage, n. 8, dicembre, Denaro Editore, Palermo.

## APPARATI



# La Tartaruga

---

Galleria d'arte \* Roma

---

Ci viene proposto oggi, dopo e attraverso l'esperienza informale, un nuovo rapporto con la realtà, una nuova possibilità dell'immagine.

L'uomo viene 'riprodotto' nei suoi atteggiamenti tipici, nei suoi momenti di relazione, freddamente incasellato nel suo spazio.

---

*Una mostra di tre  
giovani pittori romani*

---

**Lombardo**

---

**Mambor**

---

**Tacchi**

---

Qualunque rappresentazione fantastica di un sentimento emotivo, secondo un vecchio schema individualistico, deve essere qualificata come singolare. I concetti esistenzialistici hanno accentuato, portando all'estremo una posizione romantica, i caratteri della singolarità e della irripetibilità del vissuto umano. In realtà sul piano dei fatti concreti si può rilevare come ogni nostro vissuto oggi non sia più individuale e irripetibile, ma esattamente il contrario. Se noi « esistiamo » in un momento qualunque della nostra vita, ci sorprendiamo in un atteggiamento già visto, già scontato. Appunto perché l'uomo moderno è stato continuamente aggredito (ormai per noi non si parla più di aggressione, ma di assimilazione) dalle immagini percettive della pubblicità, del cinematografo, della stampa, della macchina, egli ha perso il suo campo di dominio individuale per essere assimilato in un infinito casellario di comportamenti già pronti e messi a disposizione di tutti. Qualora esistesse ancora un individuo che volesse tentare un'azione originale, costui diverrebbe pazzo nel trovarsi

(segue)

---

*Lunedì 8 Aprile 1963 - ore 18*

---

**Piazza del Popolo 3**

irretito dal giudizio collettivo che lo classifica inevitabilmente, qualunque cosa egli faccia, nell'uniformità di un comportamento tipico. Questa situazione è rispecchiata dalla pittura attuale che ci sembra non aver risolto il problema e che si trova appunto a fare il tentativo illusorio di quell'individuo di cui parlavamo.

L'informale non era in generale che un tentativo di trovare per assurdo qualcosa di originale, di affascinante, di soggettivo nella condizione dell'uomo moderno. Se l'informale fece questo tentativo per via introversa, vagamente mistica e a volte disperatamente patetica, il neo-dadaismo, il nuovo realismo, la pop-art, non hanno sorte diverse nel ripetere lo stesso tentativo in tono inquisitorio, viscerale esistenzialistico, anche se a volte la loro protesta sia enormemente estroversa, positivista, o compiaciutamente antilirica. Il fatto è che in loro resta la liricità ormai sterile della protesta iconoclastica (Lichtenstein), altrimenti ci propongono un'ibrida convergenza di espressionismo, surrealismo, art brut (Rauschenberg, Wesselmann, Rosenquist, etc. in America; Hamilton, Blake, Hockney, Phillips, Teasdale, etc. in Inghilterra).

La nostra pittura non è protesta, ma narrazione di fatti concreti e giudizio filtrato attraverso l'Erlebnis del nostro essere nel mondo tutti i giorni; è il recupero della coscienza in una civiltà dove ogni tipo di reazione emotiva normale o abnorme è scontata nell'uniformità automatica dei comportamenti tipici.

R. Hamilton scrive (Art International, feb. 1963): What is needed... is the development of our perceptive potentialities to accept and utilize the continual enrichment of visual material ».

A noi non basta accettare e utilizzare, altrimenti il dipinto ci diventerebbe una specie di riflusso all'esterno di tutte le immagini che si trovano nella sfera endotimica. Ciò è confermato dalle parole di J. Reichardt (riv. citata): « What is interesting

about these young artists, who lack neither courage nor eloquence, is that they say neither No nor Yes to the world... They have made use of every scrap of information, news, emotion, publicity, bad luck, etc., that comes their way ». Dice anche Barbara Rose (« Dada Then and Now », Art International, gen. 1963): « The result is what the detractors of abstract painting have clamored for: the image has returned to painting, but in a form they never imagined. It has come back via the T.V., magazines, highway billboards, supermarkets and comic books ». « What is important is that no matter how they combine, remake or transform the objects of the real world... ». Noi diciamo invece che tali immagini non restano sullo schermo televisivo o sul fumetto, ma entrano nei rapporti sociali in cui si viene a creare un chiuso determinismo riflettente appunto quegli atteggiamenti-tipo originati dalla televisione, dalla stampa, dalla macchina e tale determinismo finisce per invadere il campo della originalità individuale fino alla sterilizzazione di ogni spunto emotivo e di ogni interesse nei rapporti intersoggettivi.

*Sergio Lombardo*

**Sergio Lombardo**

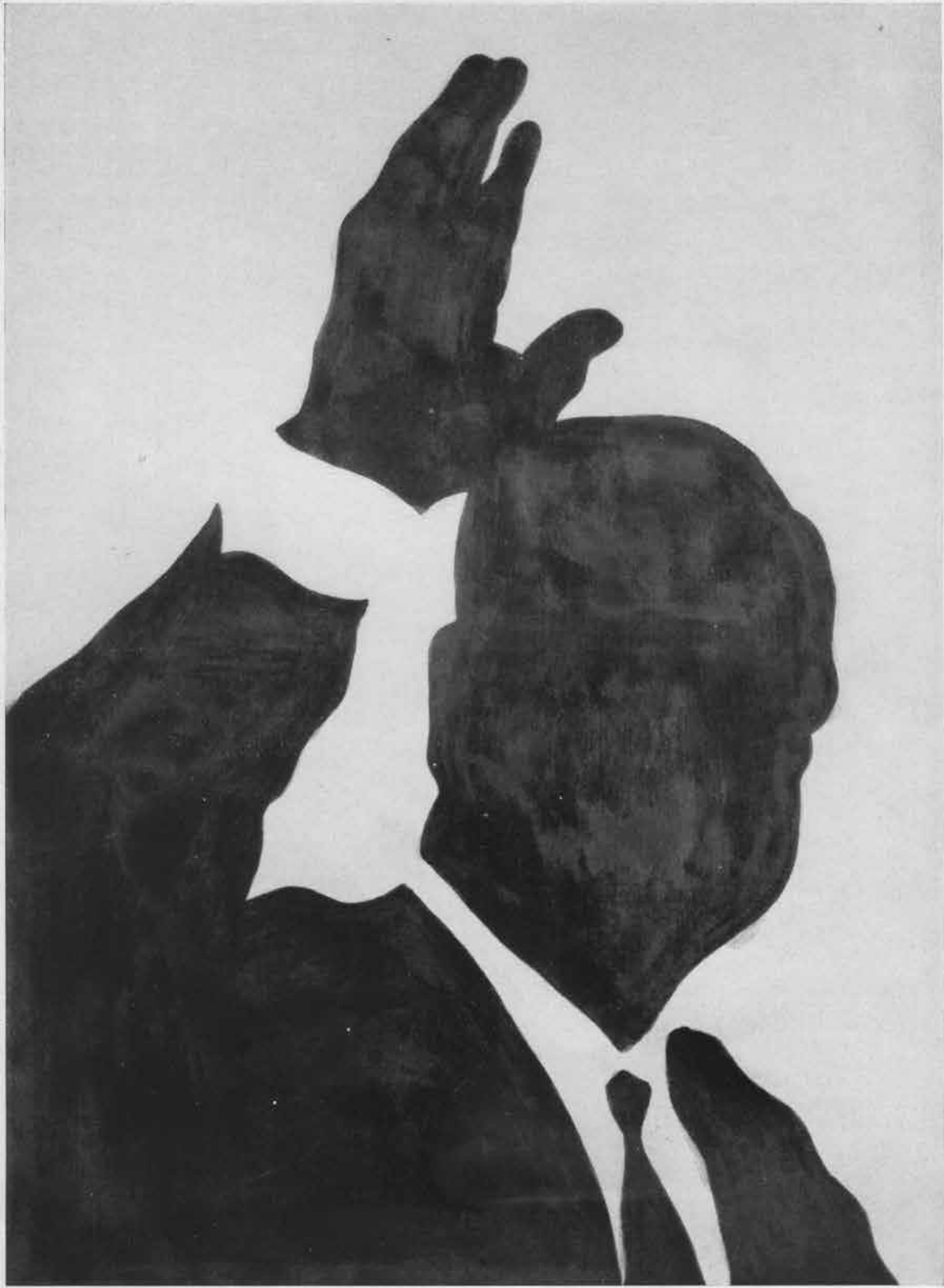
*nato a Roma il 1° Dicembre 1939*

**Renato Mambor**

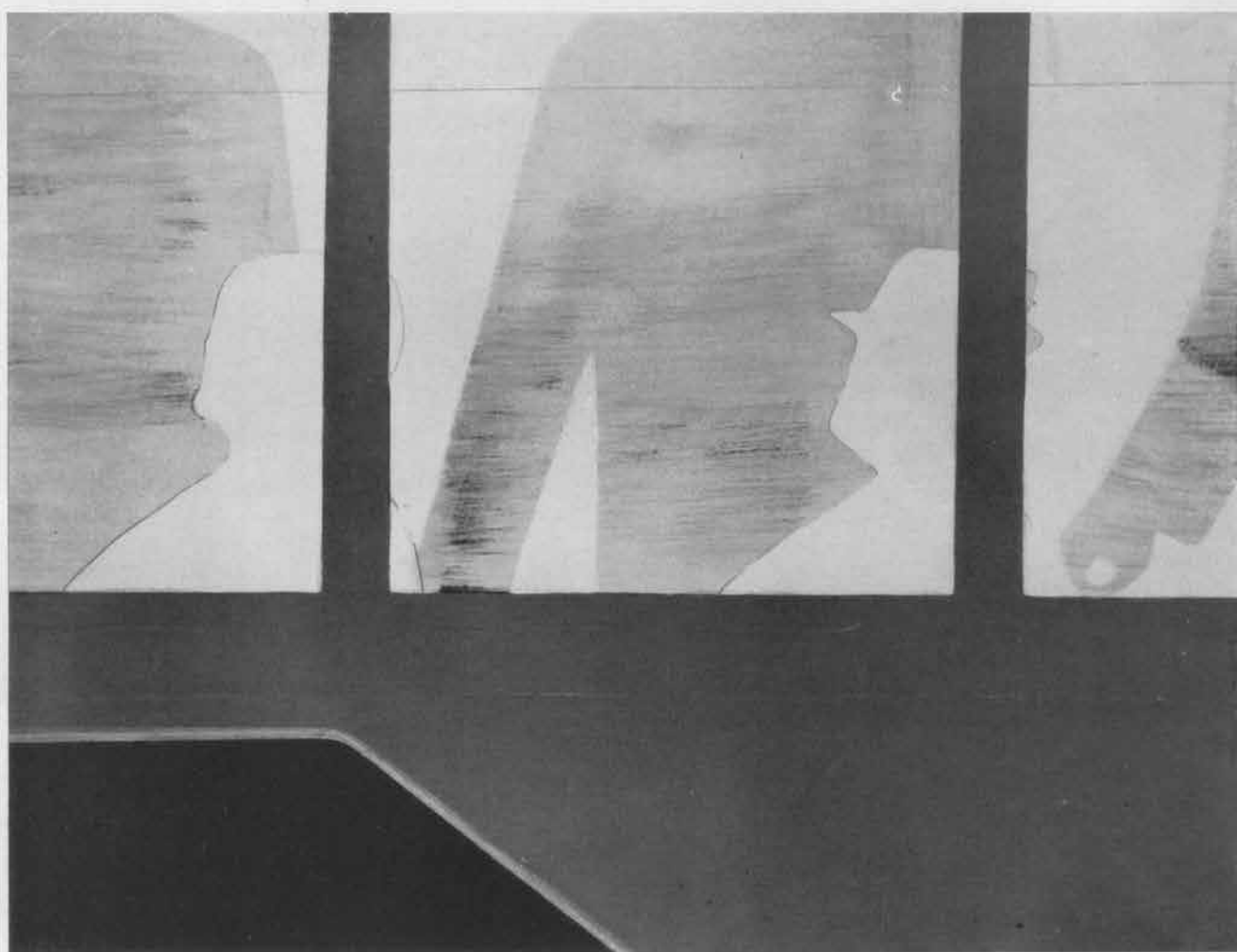
*nato a Roma il 4 Dicembre 1936*

**Cesare Tacchi**

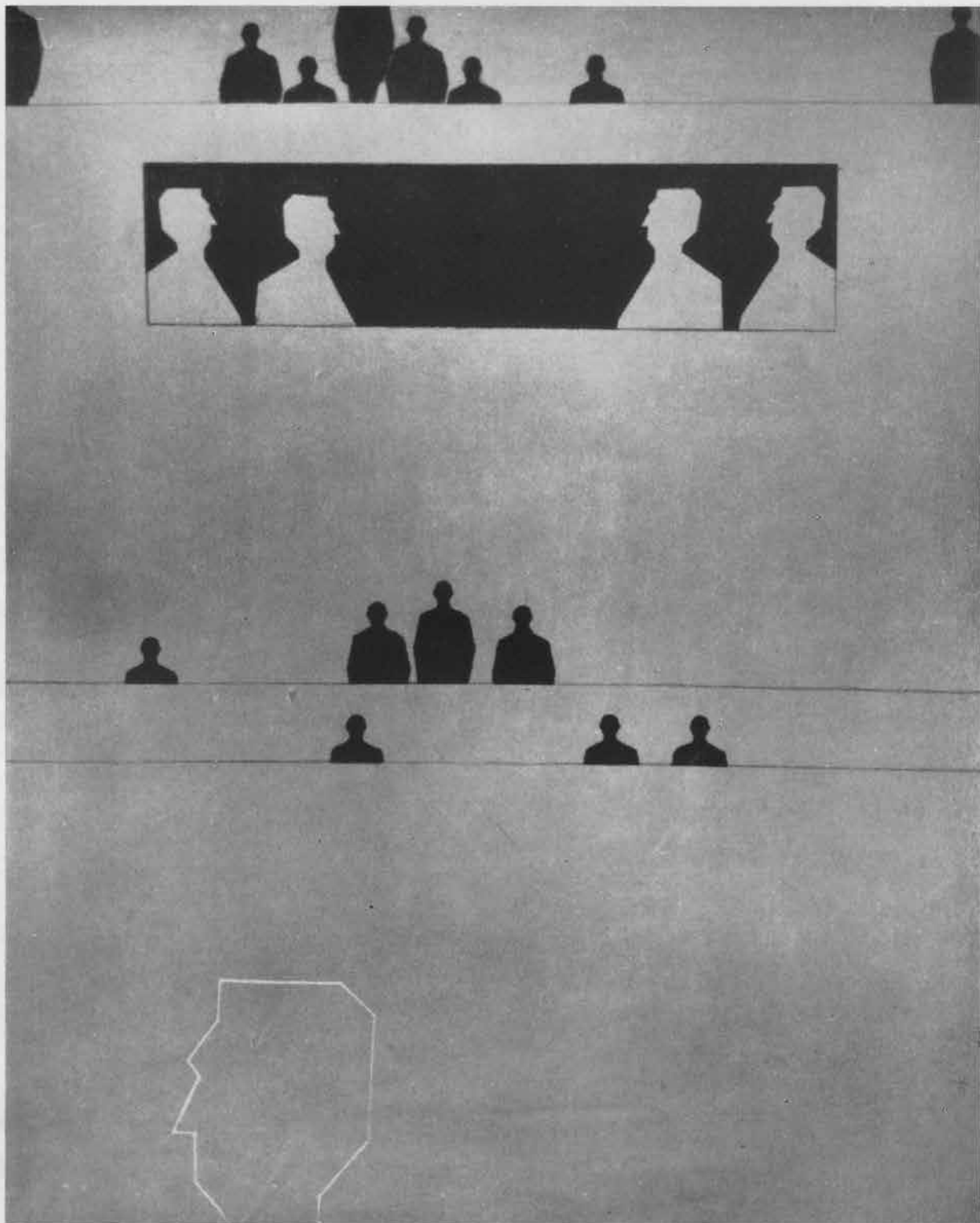
*nato a Roma il 19 Agosto 1940*



LOMBARDO "Personaggio" 1963 cm. 200x145



TACCHI "Circolare rossa" 1963 cm. 140x180



MAMBOR "Montecitorio" 1963 cm, 170x130



*Mambor - Lombardo - Tacchi*

Every fantastic expression of an emotional sentiment must be qualified as unique, according to an old individualistic scheme. The existential conceptions, leading a romantic position to an extreme, have lined out the character of the singularity and irrepitition of the human living.

Actually on the level of concrete facts, one could learn that today's living is no more individual and irrepeatable, but exactly the opposite.

If we "exist" in some whatever moment of our lives, we spot ourselves in an attitude already seen, already atoned for. This is why the human being of today finds himself continuously attacked (although we do not speak of aggression any more but of assimilation) by perspective impressions of publicity, the movies, the press, the machines, - he has lost his dominating, individual field to be assimilated in a boundless filing-cabinet of prefixed action, which are at everybody's disposal.

Would there still exist an individual trying to produce an original action, he would become mad in finding himself caught by the collective judgement which would classify him inevitably, whatever he might do, in the uniformity of a typical behaviour. This situation is reflected by the painting of today which appears to us as not having solved the problem and which is just finding itself making the illusorial attempt of this individual we were talking about.

The informal art was, generally speaking, nothing else but an attempt to find something original, fascinating, subjective in the situation of the modern human being. If the informal art made this attempt by an introverted way, vaguely mystical and sometimes desperately pathetic - the Neo Dada, the Neo-Realism, the Pop-Art - have no other fate in repeating the same attempt in an inquisitive, visceral, existentialistic way, even if sometimes their protest is extroverted, positivistic on complacently antilyrical. The fact is that there remains in them the lyricism by now sterile of the iconoclastic protest (Lichtenstein); or otherwise they propose us a hybrid convergency of Expressionism, Surrealism, art brut (Rauschenberg,

Wesselmann, Rosenquist etc. in America; Hamilton, Blake, Hockney, Phillips, Teasdale etc. in England).

Our painting is no protest, but narration of concrete facts and judgement filtered through the "Erlebnis" of our being everyday in this world; the regaining of conscience in a civilization where every kind of emotive reaction, normal as well as abnorm is atoned for in the automatic uniformity of typical behaviour.

R. Hamilton writes (*Art International*, Feb. 1963): "What is needed... is the development of our perceptive potentialities to accept and utilize the continual enrichment of visual material".

It is not sufficient for us to accept and to utilize; for otherwise the painting would become a kind of flowing out of all the impressions which are in the endotimical sphere.

This was confirmed by J. Reichhardt with the following words: (edition of *Art International* mentioned before): "What is interesting about these young artists, who lack neither courage nor eloquence, is that they say neither No nor Yes to the world... They have made use of every scrap of information, news, emotion, publicity, bad luck etc., that comes their way." Barbara Rose says (*Dada Then and Now* *Art International* Jan. 1963): "The result is what the detractors of abstract painting have clamored for: the image has returned to painting, but in a form they never imagined. It has come back via the T. V., magazines, highway billboards, supermarkets and comic books" "What is important is that no matter how they combine, remake or transform the objects of the real world..."

But we are of the opinion that such impressions do not remain on the television screen or in the comic books but enter the social relations, in which arises a closed determinism just reflecting these attitudes - like those originated by the television, the press, the machines; and such determinism brings about the invasion of the field of individual originality up to the sterilization of every emotive starting-point and of every interest in the intersubjective relations.

SERGIO LOMBARDO

*Galleria La Tartaruga*  
*Piazza del Popolo 3 Tel. 359763*  
*ROMA*

*opere di:*

**APPEL BURRI**

**DE KOONING**

**FONTANA KLINE**

**MATTA ROTHKO**

**TWOMBLY** *(in esclusiva)*





Palma  
Bucarelli

Il museo  
come  
avanguardia

Städt. Museum  
Wiesbaden  
Gemäldegalerie

31. 5. bis 18. 8. 1968

Umberto Bignardi  
Joannis Kounellis  
Sergio Lombardo  
Eliseo Mattiacci  
Pino Pascali

# extra



Victor Vasarely

• GDI • (serigrafia), 1964

CARO LOMBARDO, NON HO  
PU' AVUTO TUE NOTIZIE NE'  
FOTOGRAFIE DEI TUOI LAVORI.  
PUOI INVIARME NE QUALCUNA?  
VEDI DI TENERMI CONSTANTE  
MENTE INFORMATO CON  
CARTECOSTI E FOTO.  
TI RINGRAZIO ANTICIPATA  
MENTE

GERVASEO CELANT

Edizioni Galleria del Deposito  
Genova - Boccadasse

15



LOMBARDO

VIA RIPETTA 33

ROMA

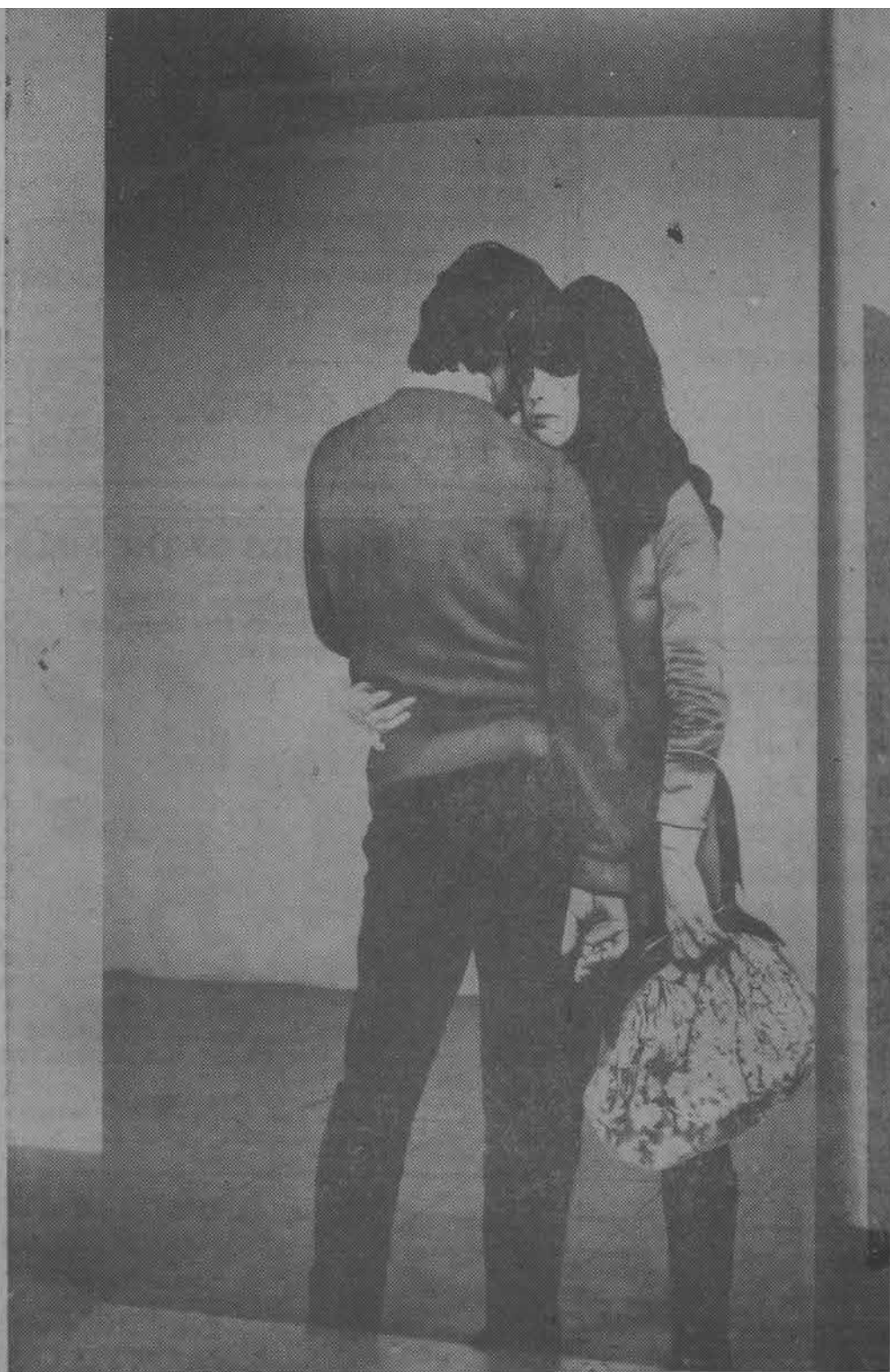
**YOUNG ITALIANS**



THE NEW YORK TIMES, SUNDAY, JUNE 2, 1968

Art

## Too Bad, Because At First It Sounded So Good



Michelangelo Pistoletto's "Self-Portrait with Soutzka," at the Jewish Museum

By JOHN CANADAY

JUST exactly why I was foolish enough to think that "Young Italians," a new exhibition at the Jewish Museum that opened last week to run all summer, might offer something both solid and fresh, I'm sure I don't know. Pure old-fashioned association of ideas with words,

I suppose — "young" suggesting freshness, and "Italians" reminding you that some pretty wonderful things have happened on that peninsula over the centuries: "Young Italians," indeed. It is just another obvious show dominated by fashions, thin in the first place and now mostly on the wane, stuff we are

already getting tired of because it never offered much substance although it still poses as "vital" and, God help us all, "avant garde."

Any man still in full possession of his senses should have remembered that exhibitions of this kind are never exploratory, that whatever they include that has not already been given the full treatment in New York is going to be chosen on the premise that the more closely it is allied to something recently touted, the better. Irrationally I had hoped that somebody might have gone to the trouble of an Italian trip to ferret out whatever original talent is expressing itself on that fertile soil. Surely there is something original going on there. Surely not all talent is smothered under the weight of the international art magazines with their promotional articles posing as criticism and the international sales conventions posing as art biennials.

But nobody explores. Exploring is too much trouble. It takes too unbiased an eye, and bias is always more comfortable than the vulnerable state of receptiveness. Additionally, you are safe in exhibiting "new" art only after it has been given the promotional treatment and has become familiar to a second-string in-group.

It might be encouraging that the best things in the show are those that have already received generous attention, indicating a degree of legitimacy in our selective processes. There are Getulio Alviani's metal planes polished to give illusions of isometric third dimension (seen in the Museum of Modern Art's "Responsive Eye," and elsewhere), Enrico Castellani's exquisitely precise manipulations of shaped canvas (he received a Guggenheim International Award in 1964), and Michelangelo Pistoletto's life size photographic figures applied against stainless steel mirrors, widely publicized and exhibited in this country, an entertaining idea deftly executed.

At the bottom of the list, among the 12 artists represented, is Sergio Lombardo, who starts out with a sure thing among inflated blue chips, the recent rainbow arcs of Frank Stella, and doubles his bet by turning them into folding sculptures that lie on the floor and lean against the wall. It is curious that virtual plagiarism of this kind can pass for invention among the group of critics and museum people who organize such shows. Here the basis for inclusion would seem, irrefutably, to be that young Italy is most vital when it most closely imitates middle-aging America.

It occurs to me that being avant garde today simply means being unable to see beyond the end of your nose. If you cannot see beyond the end of your nose, you figure that there is nothing out there (or to either side of you) and that hence you must, surely, be ahead of everyone else. I do not know whether or not Alan Solomon, who selected this show, went to Italy to do the job, but if he did, somebody wasted money. It could have been selected from promotional publications hardly less accessible than the telephone directory.

While I am fussing (which is what

I am doing) I want to object to Mr. Solomon's (since he happens to be at hand as a representative of his ilk) way of making something complicated out of something simple. The Pistoletto illustrated here is composed of a re-touched photograph of two figures, life size, applied by the artist to the steel mirror surface. What you see behind them is a reflection, and this reflection, of course, would include you and anything else, frequently in motion, that happened to be there at the time. But why does this have to mean that Mr. Pistoletto "brings together that pervading Italian preoccupation with the interplay between exact location and indeterminate displacement of the surface plane, and a process of specific recording of precise things as they are in snapshot intimations of reality, using clear isolated images both of people caught in action and of objects held in stasis, like a broom propped against a wall." The broom appears in another example in the show, but where did that particular "pervading Italian preoccupation" come from? I never heard of it before, and can't find anyone who ever has.

I am aware, of course, that if Mr. Solomon ever bothers to read anything I write, he finds it even more irritating than I find a passage like the one just quoted, but I object to that kind of gas less because it irritates me personally than because it is precisely the kind that gives art a bad name with the only public whose education justifies the expense involved in exhibition programs like the Jewish Museum's. It turns some people away because it makes them feel that they are not bright enough to play the game, and turns others away because it proves to them, quite correctly, that they are too bright to want to fool around with such nonsense. This produces that large segment of modern art's audience with no interest in art but only in something called keeping up. I would rather see great art offered to people in the form of pap—after all, its greatness remains undiminished no matter how much pap is extracted from it—than see entertaining but essentially trivial art like Mr. Pistoletto's offered to them in quasi-philosophical, pseudo-historical terms that can only emphasize its limitations at the cost of obscuring its virtues.

"Young Italians" is supplemented by a second show, "Recent Italian Painting and Sculpture," which includes artists as old as Lucio Fontana and Ettore Colla, both born in 1899, but concentrates on the generation born during the 1920's. While I am fussing, I would like to object to the omission of Francisco Somaini and Umberto Mastroianni, grand prize winners in Sao Paulo and Venice, and surely legitimate father figures for younger Italians even though not represented by the international gallery that has supplied more than half the exhibition.

It might be wise to add a reminder that the Jewish Museum, an exception, closes Friday afternoon at 3 o'clock and remains closed Saturdays, Sunday, 11 to 6. Monday through Thursday, 12 to 5. If you feel like going.



**SERGIO LOMBARDO: «SFERA CON SIRENA»**

diametro: cm. 104,4 - colore: nero lucido - materiale: resina poliestere, fibra di vetro, elettrosirena, batteria 12 V. c.c.

Quando viene fatta rotolare questa sfera emette un suono di sirena udibile entro un raggio di 800 metri.

**GALLERIA LA SALITA - VIA GREGORIANA 5 - ROMA - 28 MAGGIO 1969**



PROGETTO DI MORTE PER AVVELENAMENTO  
( questa busta potrà essere aperta soltanto  
dopo la morte di chi avrà assunto il veleno )

*Sergio Lombardo*

SERGIO LOMBARDO - GALLERIA LA SALITA - VIA GREGORIANA 5 ROMA - 2 DICEMBRE 1970



## 435 RESOCONTO SOMMARIO

Giovedì 1° aprile 1971

PRESIDENZA DEL VICEPRESIDENTE BOLDRINI

La seduta comincia alle 9,30.

Interrogazioni a risposta orale

- 22 -

1° aprile 1971

INTERROGAZIONI  
A RISPOSTA ORALE

• Il sottoscritto chiede di interrogare il Ministro della pubblica istruzione, per conoscere l'apprezzamento del Ministero su quanto è accaduto a Vienna, presso la locale accademia, in occasione della mostra ivi allestita dalla Galleria d'arte moderna di Roma ed inaugurata dal Ministro interessato.

• Secondo le notizie di stampa, un visitatore, colpito ed insieme incredulo dinanzi alla "Nicotina Grezza" esposta dall'artista Sergio Lombardo, ha stappato la boccettina e voluto assaggiare il contenuto, riportandone un immediato malessere su cui sta indagando - evidentemente insensibile all'autonomia dell'arte - la locale polizia criminale.

• L'interrogante desidererebbe incidentalmente conoscere quanto sia costata all'erario italiano della mostra e, più in generale, se questo indirizzo neoverista imperniato su prodotti fisiologici e specialità medicamentali abbia in programma altre rilevanti sorprese, per l'interno e per l'esportazione.

(3-04586)

« BERNARDI ».

IL MESSAGGERO - 3-APR-1971

## INTERROGAZIONE BIS DELL'ON. BERNARDI

**Quando l'«arte»  
non si deve bere****Storia di una bottiglietta piena di « nicotina grezza »**

Dopo Piero Manzoni, Sergio Lombardo. L'onorevole Bernardi, democristiano, ha trovato nell'arte moderna un filone inesauribile per le interrogazioni in Parlamento. A poche settimane dall'inizio della polemica non ancora esaurita, sui barattoli di « merda d'artista » di Piero Manzoni, il nuovo spunto gli è offerto da un incidente avvenuto a Vienna in occasione di una mostra di artisti italiani contemporanei inaugurata dal ministro Misasi il 18 marzo. « Secondo notizie di stampa — dice nell'interrogazione l'on. Bernardi, rivolto al Ministro della Pubblica Istruzione — un visitatore, colpito

logici e specialità medicamentali abbia in programma altre rilevanti sorprese per l'interno e per la esportazione ».

Fin qui l'interrogazione. Nessuno accenno al motivo che ha spinto lo sconosciuto austriaco ad afferrare la boccetta, esposta in qualità di opera d'arte, e ad assaggiarne il contenuto. « Si è trattato di un episodio di contestazione locale, senza alcun legame con la nazionalità e l'opera dell'artista spiega una persona presente all'inaugurazione della mostra: nella confusione creata da un gruppo di studenti, un giovane si è avvicinato

# SETTEVOLANTE



di Berenice

## Un'opera dell'avanguardia italiana sequestrata dalla polizia criminale

E' accaduto a Vienna, dove è in corso una mostra ufficiale dell'arte italiana contemporanea

• L'ARTE ufficiale italiana (avanguardia del gruppo giovane) è stata presentata a Vienna, all'Academie der Bildenden Kunst, per iniziativa di Palma Bucarelli e alla presenza del ministro della P.I. Misasi nei giorni scorsi.

Erano quarant'anni che la pittura italiana non metteva

morte per avvelenamento» di Sergio Lombardo, l'artista che fece chiasso all'ultima Biennale esponendo sfere a sirena che con il loro urlo, udibile nel raggio di un chilometro, angosciarono e misero in allarme non poche persone, dentro e fuori il recinto della mostra veneziana.

L'opera di Lombardo esposta a Vienna rappresentava una bottiglietta sigillata e una busta firmata con intestazione scritta a macchina.

Sulla boccettina, l'etichetta con la scritta «Nicolina grezza». Dentro la busta non si sa quel che c'era. La soprascritta diceva: «Progetto di morte per avvelenamento». (Questa busta potrà essere aperta soltanto dopo la morte di chi avrà assunto il veleno).

Lo studente, che evidentemente non aveva preso sul serio l'opera d'arte e il suo contenuto e la sua minaccia, dissigillata la boccetta ne ha



dalla sala. La polizia criminale, avvertita subito, ha sequestrato il capolavoro di Lombardo.



L'opera di Lombardo sequestrata a Vienna

niede ufficialmente nella ca-

studio cavalieri - arte contemporanea



LOMBARDO