Francesca Valentini
Istituto Centrale del Restauro

INTERVISTA A SERGIO LOMBARDO IN OCCASIONE DEL RESTAURO DEL SUPERCOMPONIBILE 1967

- Come nasce il ciclo dei *Supercomponibili*? Quale è il messaggio che si vuole trasmettere e in che modo questo rientra nell'ottica dell'Eventualismo?

Il ciclo dei Supercomponibili nasce dalle mie ricerche dopo il 1964 alla ricerca di nuove forme di installazione, senza abbandonare i miei principi estetici fondamentali: MINIMALITA', ASTINENZA ESPRESSIVA e INTERATTIVITA'. Questi tre principi estetici, che a mio avviso erano già contenuti in nuce nel Futurismo, confluiranno poi nella formulazione dell'Eventualismo che completai negli anni successivi (Lombardo 1987). Il principio dell'astinenza espressiva si oppone all'estetica dirigista che presume un committente, spesso lo Stato, che delega paternalisticamente l'artista a comunicare specifici "contenuti", "significati" o "messaggi" preconfezionati ritenuti "edificanti". L'astinenza espressiva si oppone anche al metodo surrealista che delega l'artista a frugare "spontaneamente" nel proprio inconscio alla ricerca di "contenuti" nascosti, originali, o particolarmente "geniali". Il principio dell'astinenza espressiva si oppone infine alla ricerca di "spontaneismo" tipica del metodo dadaista, un metodo che invitava l'artista ad imitare il bambino, il pazzo, il drogato e l'animale, ritenuti più "spontanei", più "naturali" e più "liberi" dell'uomo civilizzato e ancor più dello scienziato. Come aveva già intuito il Futurismo, invece, l'artista mira a stimolare, o perfino provocare, il pubblico ad interagire creativamente in una situazione finalizzata a far scaturire, nuovi, imprevedibili e più raffinati valori estetici. In tal senso va inteso anche il principio dell'interattività, che non trasmette, né esprime, né rappresenta "messaggi" precostituiti, ma crea le condizioni di collaborazione con il pubblico (eventualità) affinché nascano nuovi valori estetici. Il principio della minimalità è infine la discriminante fra l'artista "spontaneo", "poetico", "arbitrario" come lo sciamano e l'artista eventualista, che è uno scienziato e come tale utilizza il metodo sperimentale alla ricerca di nuovi, imprevedibili e più raffinati valori estetici.

- Come si inserisce nel contesto artistico, romano e non, degli anni '60? E quanto ha in comune con la contemporanea *Pop Art* americana?

A Roma ho iniziato con i Monocromi azzerando tutti i presupposti estetici che all'epoca rendevano rissoso ed inconcludente il contesto artistico. Partire da zero significava poggiare la ricerca sul metodo scientifico sperimentale, condividere l'accettazione futurista della scienza e della tecnologia contro i valori "passatisti" (1909), considerare l'indifferenza visiva di Marcel Duchamp in relazione agli oggetti industriali di massa (Duchamp 1914-'17, cfr. Toppi 2003), rifiutare la "rappresentazione" in favore dell'opera-oggetto come intuito nel manifesto dell'Arte Concreta (1930). Tutto ciò conduceva inevitabilmente alla Pop Art, già implicita nel Futurismo. La Pop Art Internazionale, che non è esclusivamente americana (Alexander 2015, Morgan, Friggeri 2015), implica l'accettazione dei codici mass-mediatici ai quali nel mondo globalizzato è impossibile rinunciare. Quanto al contesto artistico romano la mia prima mostra risale al Premio Cinecittà del 1958 in cui conobbi Lo Savio, Schifano, Mambor e Tacchi. Gli organizzatori della mostra erano i 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 intimarono di abbracciare il Realismo Socialista altrimenti la mia carriera artistica sarebbe stata da loro stroncata (Lombardo 1993). 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 Eliana Sonnabend, insieme ai principali artisti internazionali, fra cui Marcel Duchamp, Tristan Zara, Andy Warhol, e tanti altri. La cultura ufficiale italiana ci ignorava,

considerandoci “sovversivi”. Plinio ricevette la proposta di entrare in società con Eliana Sonnabend, ma lui non accettò. Eliana quindi si avvicinò alle gallerie torinesi, dove, anche per suo impulso, sarebbe nata l'Arte Povera. Purtroppo dopo il 1964 Plinio e la maggior parte della critica ufficiale italiana abbandonarono progressivamente la competizione all'interrno delle avanguardie internazionali, ritirandosi polemicamente nel Primitivismo, nell'Anacronismo e nel Passatismo (Lombardo 1990, 2014).

- Il ciclo nasce sul finire degli anni ’60, nel pieno della Guerra Fredda. Con la serie dei *Supercomponibili* si vuole, in qualche modo, rappresentare la situazione politica internazionale? In che modo le opere hanno a che fare con questo conflitto?

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 di reinterpretare i miei lavori del 1961-'64 come “figurativi” e comunque di volerli ricondurre all'interno di antiche tradizioni “poetiche”, mi faceva orrore. Ritirai e nascosi (Lombardo 2004) tutti i miei quadri colorati che piacevano ad esempio a Cesare Vivaldi perché li trovava “ribollenti di passione pittorica” (Vivaldi 1964). Lo stesso Vivaldi, quando vide i primi “Supercomponibili” nel 1966 scrisse che avevo bruscamente “sterzato”, mentre Giorgio de' Marchis mi definì l'unico “sopravvissuto al naufragio dell'avanguardia” (De Marchis 1974). L'influenza della Guerra Fredda a Roma aveva avuto un forte impatto alla fine degli anni Cinquanta. In quell'epoca vi fu il Trattato di Roma, in cui la Città eterna fu vista come madre della rinascita democratica dell'Europa. Ma dopo la Biennale di Venezia del 1964, quando la Pop Art “americana” ormai si era imposta in tutto il mondo come antagonista del Realismo Socialista, il problema non era più quello di scegliere fra democrazia capitalista e dittatura comunista, ma quello di inserirsi nella competizione del mercato globalizzato, o isolarsi. Per me quindi la scelta era se aderire all'Arte Povera nata come ricostruzione politica di un'arte “italiana” vista come derivato della Pop Art “americana” ed in grado quindi di inserirsi nel mercato globale, oppure se proseguire nella mia ricerca nata come evoluzione dell'avanguardia futurista filtrata attraverso il manifesto dell'Arte Concreta, e andare incontro all'isolamento istituzionale e di mercato. Fra le due alternative scelsi la ricerca e il relativo isolamento, abbandonai il mondo dell'arte e mi avvicinai a quello universitario, quindi fondai l'associazione Jartrakor e la Rivista di Psicologia dell'Arte.

- Le opere afferenti ai *Supercomponibili* dovevano interagire con il pubblico, sollecitarlo e invitarlo a “allestirle” secondo i propri schemi. Era realmente così? Il pubblico era effettivamente coinvolto e invitato ad interagire con le opere? In tal caso, in che modo, nella pratica, ciò si conciliava con l’ingombro ed il peso dei vari moduli?

L'interazione non avveniva in galleria o durante le mostre da parte dei visitatori perché una volta installati i Supercomponibili diventavano un'opera da valutare solo esteticamente. Il fatto che queste opere si prestassero ad infiniti allestimenti diversi riguardava piuttosto la progettazione dell'allestimento, che io lasciavo ai curatori, o ai proprietari dell'opera. In ossequio al principio dell'astinenza espressiva i Supercomponibili erano forme minimali che non dovevano contenere scelte esteticamente espressive da parte dell'autore. Come avevo fatto con i Monocromi, quando avevo ridotto al minimo i “mezzi” della pittura (forma, colore, composizione), allo stesso modo ridussi al minimo le forme di un allestimento tridimensionale. Si trattava infatti di cubi, linee, cerchi, archi e angoli elementari. Anche i colori erano quelli primari. Solo al momento dell'allestimento si presentava un vero problema estetico, perché l'allestimento poteva essere arbitrario e quindi espressivo. L'intervento creativo del pubblico, anche sotto forma di proposte di allestimento, o di ipotesi mentali o fantastiche, completava l'opera rendendola interattiva. Spesso infatti compariva una scritta che conteneva un compito estetico affidato al pubblico: “Disporre 127 cubi nel modo più semplice”, oppure “Disporre N aste in K colori entro uno spazio X secondo uno schema Y”.

- L’allestimento dell’opera era pensato in funzione di un determinato ambiente (e dunque di

una forma specifica) o cambiava invece in modo fluido, a seconda del "contenitore" in cui doveva essere collocato?

Cambiava in modo fluido a seconda sia del contenitore, sia dell'allestitore, sia dell'evoluzione nel tempo dei valori estetici. Infatti i progetti degli allestitori, diversi nel tempo, potevano ogni volta essere datati, fotografati e riprodotti come nuovi eventi firmati dall'allestitore.

- Oltre alla prima mostra, alla Galleria *La Salita*, ed a quelle all'*I.C.A.* di Boston ed al *Jewish Museum* di New York, in quante e quali altre occasioni l'opera è stata riesposta? E l'intero ciclo?

Il Supercomponibile retto giallo e rosso fu pubblicato per la prima volta su Flash Art nel gennaio 1968 (Volpi et al. 1968) con una discussione avvenuta nel mio studio fra Jannis Kounellis, Marisa Volpi, Nello Ponente, Pino Pascali e me. L'intervento di Pino Pascali fu cancellato perché prolisso. Sull'intero ciclo in generale ricordo una mostra personale alla Galleria Grosseti di Milano e una a Bari curate da Marisa Volpi nel 1968 (Volpi 1968). Poi ci sono state delle personali al MUDIMA di Milano nel 1974 (Ponente 1974) e nel 2004 sia a Milano che a Firenze (Cattaneo 2004). Una grande personale al Museo Laboratorio dell'Università di Roma La Sapienza fu curata da Maurizio Calvesi e Miriam Mirolla (Calvesi, Mirolla 1995). Nel 1969 i Supercomponibili insieme alla Sfera con Sirena furono esposti alla Biennale di Parigi a cura di Palma Bucarelli. La Soprintendente della GNAM di Roma curò diverse mostre d'arte italiana all'estero, perfino in Giappone. Comunque l'elenco delle mostre sarebbe troppo lungo e non saprei dire esattamente quale opera specifica fosse stata esposta in ciascuna mostra. L'opera esposta alla Galleria La Salita ad esempio era composta da moduli angolari, diversa da quella esposta a New York e a Boston, che era composta di moduli curvi. I Supercomponibili infatti sono una serie di opere in Fòrmica eseguite fra il 1965 ed il 1968, che comprendono: Superquadri, Strisce Extra, Aste, Punti Extra, Moduli (angolari, retti e curvi), Cubi e Scatole.

- L'opera ha subito delle modifiche nel corso dei vari ri-allestimenti?

Veniva allestita sempre in modo diverso, ma non ci sono state modifiche nel progetto.

- Dopo essere stata esposta alla Galleria *La Salita*, l'opera è entrata direttamente a far parte della collezione Liverani? Quanto alle altre opere del ciclo, quale è stata la loro vicenda? È a conoscenza di dove esse siano oggi conservate?

L'opera è nata fin dall'inizio come collezione Liverani, perché lui ne aveva finanziato la realizzazione. Ricordo inoltre la collezione di Gino Di Maggio al MUDIMA di Milano, i prototipi conservati nel mio magazzino e poche altre collezioni. Comunque nel mio magazzino conservo diversi progetti esecutivi di varie opere di quel ciclo. I pochi prototipi che esistono li avevo costruiti io stesso a studio, o li avevo fatti eseguire a qualche artigiano, ma in realtà pur trattandosi di arte industriale, nessuno dei Supercomponibili è mai stato messo in produzione.

- La fòrmica è un materiale insolito e quotidiano, domestico, perché l'ha scelta come espressione della sua arte? Ha qualche significato particolare o si tratta soltanto di una preferenza di tipo estetico-pratico?

La Fòrmica è un materiale industriale, non artistico, anzi anti-artistico. L'ho scelta per questo motivo. Duchamp molto prima di me aveva trasformato in opere d'arte alcuni oggetti quotidiani, prodotti dall'industria di massa, come uno scolabottiglie. Io non volevo "esprimere", ma provocare l'espressione del pubblico. La Fòrmica era ideale per costruire forme geometriche minimali, industriali, non "poetiche".

- Si ricorda dove si riforniva di questo materiale?

Per far eseguire i progetti mi rivolgevo ai fabbricanti di mobili in Fòrmica su progetto. La marca di laminati che usavo per i miei prototipi era la PIRIV di Torino.

- Quale è stato il processo creativo che ha portato alla realizzazione di opere come i *Supercomponibili*: era lei stesso a costruire i vari pannelli, vincolando i laminati alle strutture in legno, oppure si limitava a fornire un progetto ad altri, incaricati della "costruzione" dell'opera?

Ambedue le cose, a seconda delle mie disponibilità finanziarie, ma l'ideale sarebbe stato di far realizzare tutti i miei progetti da un'industria specializzata.

- È a conoscenza dell'adesivo impiegato per la giunzione dei laminati al supporto ligneo?

Gli artigiani dell'epoca usavano il BOSTIC, ma io preferivo il VINAVIL. Oggi si usano colle industriali e presse a caldo.

- Un materiale come la plastica, nella concezione comune, è spesso visto come eterno e immutabile, incapace di modificarsi e di deteriorarsi nel tempo. Di fatto sappiamo che non è così. Come giudica il degradarsi delle sue opere e, più in particolare, dei materiali che le compongono?

La mia opera è il progetto. La realizzazione pratica si deve evolvere con l'evolversi dell'industria.

- Quindi, laddove un materiale ha come prospettiva iniziale quella di durare per sempre, che poi nel tempo viene disattesa, come giudica i cambiamenti che si verificano, specialmente se essi pregiudicano la lettura e la fruibilità dell'opera?

Anche Orazio voleva che le sue poesie durassero "aere perennius", ma scriveva su tavolette di cera perché non era ancora stata inventata l'industria della stampa. Per rispettare il poeta Orazio oggi stampiamo la sua opera su carta, o sul web, ma qualcuno potrebbe trovare utile sapere come erano fatte le originali tavolette di cera autografe. Dipende da cosa vogliamo conservare e per quale tipo di fruizione.

- Reputa necessario un intervento che riporti l'opera all'origine o considera come fisiologico ed auspicabile il suo mutamento?

L'opera per me non consiste solo nel feticcio materiale, nuovo o invecchiato che sia, l'opera è sopratutto il progetto. Credo che per rispettare il progetto originale, nel mio caso bisognerebbe ristampare l'opera periodicamente usando di volta in volta i mezzi tecnologicamente più avanzati. Quanto al restauro del feticcio professo la mia incompetenza.

Bibliografia:

Alexander D. (2015) *International Pop*. WAC Minneapolis, DMA Dallas, PMA Philadelphia.
Calvesi M., Mirolla M. (1995) *Sergio Lombardo*. MLAC, La Sapienza, Roma.
Cattaneo L. (2004) *Sergio Lombardo: 12 x 12 Mappe di Heawood.* BZF Firenze e MUDIMA, Milano. Vallecchi 2004.
De Marchis G. (1974) *Apax legomena.* L'Espresso 12 maggio 1974.
Lombardo S. (1987) *La teoria eventualista*. Rivista di Psicologia dell'Arte (RPA), nn. 14-15.
Lombardo S. (1990) *Primitivismo e Avanguardia nell'arte degli Anni '60 a Roma*. RPA, a. 11, n. 1.

Lombardo S. (1991) *Uomini politici colorati*. A cura di M. Di Stefano. Galleria Borghese, Roma
Lombardo S. (1993) *Lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco*. XLV Biennale di Venezia, Marsilio.
Manifesto MAC (1930) *Movimento Arte Concreta*, Parigi
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.
Marinetti F. T. (1909) *Manifesto del Futurismo*. Le Figarò, 20 febbraio 1909.
Morgan J., Friggeri L. (2015) *The World Goes Pop*. Tate International, Londra
Toppi F. (2003) *Il ready made di Marcel Duchamp: teoria dell'indifferenza visiva*. Itinera
Vivaldi C. (1964) *Otto giovani romani.* Collage n. 2, marzo 1964.
Volpi M., Ponente N., Kounellis J., Lombardo S (1968) *Una conversazione allo studio di Lombardo*. Flash Art, gannaio 1968.
Volpi M. (1968) *Sergio Lombardo*. Galleria Salone Annunciata, Milano e Cravero, Bari.