Sergio Lombardo: L'AVANGUARDIA DIFFICILE. Litos 2004 pagg. 87-94 – ISBN 88-86584-5

Sergio Lombardo:
AVANGUARDIA EVENTUALISTA

1- Avanguardia e progresso.

Ernst H. Gombrich in *Arte e progresso* aveva dimostrato come in alcuni periodi storici, normalmente interpretati come esempi di progresso nelle arti, è possibile capovolgere la direzione di sviluppo e cercare nel meno evoluto il più valido. Egli cita diversi esempi di progresso estetico. Allo storico Duride di Samo, "...il primo scrittore ad aver rappresentato lo sviluppo della plastica e della pittura greca come un'evoluzione progressiva..." , accosta il pensiero progressista di Aristotele sulla tragedia greca, quello di Cicerone e di Quintiliano sull'oratoria romana e quello del Vasari sulla sequenza Cimabue, Giotto, Masaccio, Leonardo (Gombrich, 1971).

Egli però rifiuta tale interpretazione progressista e afferma che : "Le opere d'arte...non possono venire sistemate in una linea ascendente, perché sono per loro essenza incommensurabili". Solo ad un livello inferiore egli riconosce una *concezione strumentale dell'arte* secondo la quale "... non appena si sia stabilito un fine, si può anche parlare del perfezionamento dei mezzi che servono a conseguirlo ... Si potrebbe addirittura sposare la tesi secondo cui sarebbe giusto limitare il concetto di progresso a questa accezione strumentale, impiegandolo soltanto in quei casi in cui si tratta di progredire in direzione di uno scopo determinato. Dove esiste un simile scopo, possiamo definire lo sviluppo di ciascuna capacità come un processo di apprendimento".

Tuttavia, una volta raggiunto lo scopo, non restano che due possibilità: l'imitazione dell'opera perfetta o la decadenza. L'imitazione conduce alla freddezza accademica, la decadenza al perfezionamento di dettagli sempre più insignificanti. Questo paradosso aveva portato Winkelmann a scagliarsi contro la frivola decadenza e a ripiegare verso l'ingenuo primitivismo, ricercando nell'arte la potenza espressiva dei primitivi piuttosto che la perfezione tecnica dei classici. L'invenzione di nuovi scopi, d'altra parte, è da guardare con sospetto perché conduce al culto della novità.

Gombrich crede allora di poter superare il paradosso del progresso semplicemente negando il progresso in arte (ma curiosamente rivendicandolo nella critica d'arte) : "E' quindi solo apparentemente paradossale che un critico d'arte si ritenga tanto *più progressivo* quanto più nega che in arte possa esistere progresso ... E' un'idea che *abbiamo superato* insieme a quella di decadenza" (corsivo mio).

Per spiegare su quali fondamenti epistemologici si possa valutare un'arte senza progresso e senza decadenza, Gombrich però rimanda a generici *valori umani*. Egli così conclude il suo libro : "Ci siamo finalmente resi conto di non essere le marionette passive di una evoluzione inarrestabile ... L'avventato culto di ogni novità non potrà mai sostituirsi ai valori umani sui quali l'arte deve fondarsi". Questi valori umani sono schiacciati in un paradiso postmoderno senza tempo e senza evoluzione in cui tutto si dispone sullo stesso piano. Un universo *isotropico* dove si può raggiungere qualsiasi punto a partire da qualsiasi altro, andando in qualsiasi direzione, o anche stando fermi. Un universo in cui tutto è necessariamente arte. Gli abitanti di questo universo, puri poeti, disprezzano i puri scienziati abitanti di un universo scientifico ugualmente immaginario, ma diametralmente opposto in cui tutto è misurabile, meccanico, fornito di scopi definiti, per raggiungere i quali esiste sempre una e una sola via più breve (Lombardo, 1979).

In *Scienza come arte,* anche P.K.Feyerabend sostiene la tesi dell'incommensurabilità dei valori storici dell'arte, estendendola anche alla scienza. Accanto a quella progressista del Vasari, egli cita la concezione di Riegl "...che si differenzia fondamentalmente da quella del Vasari. Nell'arte non c'è progresso nè decadenza, ma solo forme stilistiche diverse. Ogni forma stilistica è in sé compiuta e obbedisce alle sue proprie leggi. L'arte è la produzione di forme stilistiche e la storia dell'arte è la storia della loro successione. Questa concezione fu fondata e sviluppata con grande chiarezza da Alois Riegl" (Feyerabend, 1984).

Lo scopo di Feyerabend è quello di dimostrare che : "La scienza nei suoi aspetti migliori, ossia la scienza qual è praticata dai nostri grandi scienziati, è un mestiere o un'arte, ma non una scienza nel senso di un'impresa 'razionale' che obbedisca a criteri immutabili della ragione e che usi concetti ben definiti, stabili, 'oggettivi' e perciò indipendenti dalla pratica" (p.35). La scienza, come l'arte, secondo Feyerabend si pone scopi storicamente diversi e, a seconda di quali scopi si pone, inventa di volta in volta una forma stilistica che obbedisce alle sue proprie leggi interne. A rendere incommensurabili queste forme stilistiche, non sono gli ineffabili valori umani, ma i cambiamenti di scopo delle discipline durante l'evoluzione storica.

Secondo Isabelle Stengers : "... oggi esistono due concezioni epistemologiche contrapposte : la concezione che va da Dilthey ad Habermas, secondo la quale vi sono due tipi di scienza, una si occupa della natura fisica, l'altra degli esseri umani ; e la concezione positivistica secondo la quale c'è solo un genere di razionalità scientifica che può essere applicato a tutto, dai neutroni alle fantasie sessuali". La Stengers apprezza il coraggio e la passione degli psicoanalisti, i quali "al contrario degli psicologi sperimentali, si assumono dei rischi proporzionati ai loro problemi specifici. Non sono mai soddisfatti con le semplificazioni; tuttavia ci hanno reso possibile conoscere noi stessi molto meglio di quanto sia mai avvenuto prima".

La tendenza, o il complesso, di alcune scienze che si occupano dell'uomo ad adottare i metodi della fisica rende *tristi* queste scienze, poiché "Appena abbandoniamo la fisica, la nozione di *legge* perde ogni senso ... Che *leggi* possono mai esservi nelle scienze evoluzionistiche ?" (Stengers, 1995, tr. mia). Da questa giusta critica al riduzionismo scientifico positivista, non discende però che bisogna *liberarsi* dei metodi matematici e regredire all'ingenuità del dilettante, o del

primitivo. Ella afferma infatti, insieme a Prigogine, che : "...possiamo ormai sperare di matematizzare le condizioni di innovazione, e di tradurre in qualche modo in modelli i fattori che rendono possibile la creatività ... la creazione non ci sembra più ormai l'ultimo appannaggio dell'uomo, ma una dimensione della natura stessa ... Per la prima volta una teoria fisica ci permette di descrivere e di prevedere un evento che risponde alle esigenze più generali di una teoria della creatività" (Prigogine, Stengers, 1979).

2- Avanguardia e artigianato.

Secondo le concezioni epistemologiche di Feyerabend, di Prigogine e della Stengers, nella storia si succedono forme stilistiche, o scientifiche, prive di una prevedibilità razionale. Queste concezioni non riservano all'arte alcun mondo separato degli eterni *valori umani*, ma collocano l'arte sullo stesso piano della scienza. Il paradosso di Gombrich allora riguarda ogni disciplina che si pone scopi internamente coerenti e storicamente caratteristici. Scopi che, una volta raggiunti, lasciano il posto alla decadenza o all'accademia. Io, però, non vedo in ciò una catastrofe.

Questi scopi egregiamente raggiunti in epoche passate, non necessariamente debbono venir superati. Secondo me, una sapienza scientifica o artistica di un'epoca storica precedente può essere conservata e applicata nella pratica per ottenere dei risultati prevedibili. Ciò accade nell'artigianato, che opera *a regola d'arte* senza inventare alcunché, o nel professionismo culturale e scientifico, che applica conoscenze e metodi già noti per ottenere risultati già noti, ma non per questo superati, bensì chiaramente utili. In questi casi non si può parlare di avanguardia, ma solo di applicazione conformista, artigianale, professionale, accademica di conoscenze tradizionali per scopi utilitaristici. La maggior parte delle attività artistiche e scientifiche di tutti i tempi sono attività artigianali. Esse in un tempo storico precedente più o meno lontano sono state arte, o scienza, d'avanguardia. Esiste perciò un artigianato artistico e un artigianato scientifico, ma l'arte e la scienza d'avanguardia non si confrontano con l'artigianato, bensì con i cambiamenti di scopo storici e con la nascita di problemi nuovi che impongono la fondazione di discipline nuove e producono conoscenze nuove. Per questo alcuni settori di ricerca che rispondono ai requisiti di novità di scopo e di coerenza disciplinare interna possono essere inclusi nell'avanguardia. Perché vengano definiti arte, o scienza, in senso stretto è necessario un ulteriore requisito : il giudizio storico, che omologa i risultati raggiunti e li rende ripetibili sul piano professionale e artigianale. In questo senso la storia dell'arte è sempre la storia delle avanguardie artistiche, come la storia della scienza è sempre la storia delle avanguardie scientifiche. Infatti sarebbe inutile scrivere la storia di ciò che rimane invariato. Queste osservazioni valgono per tutte le discipline del sapere, alcune delle quali acquistano, altre perdono prestigio nell'evoluzione storica delle culture. Le arti marziali e la culinaria, erano arti liberali ai tempi di Aristotele, mentre la pittura, la scultura e l'architettura erano considerate tecniche artigianali (Tatarkiewicz, 1970).

Oggi la cultura consumistica ha reso il disegno industriale, la moda, il gioco del calcio e la pubblicità molto più popolari di qualsiasi genere artistico, letterario, o scientifico.

3- L'avanguardia negli anni '60.

L'avanguardia artistica degli anni Sessanta della quale mi ritengo parte segue una linea che va dal *Monochrome Malerei* all'*Arte Concettuale* (Lombardo, 1996) e prosegue poi con l'*Eventualismo*. Questa avanguardia aveva avuto a Roma uno dei massimi centri internazionali di formazione, con la presenza di Balla, Burri, Colla, Lo Savio, Rotella, Kounellis, Schifano, molti altri e lo scrivente. Erano stati formulati 5 principi estetici che indirizzavano la ricerca verso i metodi della scienza (Lombardo, 1995). Il primo principio valorizzava i comportamenti umani spontanei, involontari, irripetibili, imprevedibili e non simulabili (Lombardo, 1982). Il secondo principio, portando avanti un'istanza futurista (Lombardo, 1997), prescriveva di stimolare l'espressione spontanea dello spettatore e non quella dell'artista (astinenza espressiva). Il terzo principio precisava che la stimolazione dell'attività dello spettatore doveva avvenire sul piano della realtà e non su quello della rappresentazione della realtà. Il quarto principio vincolava il metodo creativo dell'artista alla progettazione di stimoli generabili con procedure formalizzate e non arbitrarie (Lombardo, 1988). Il quinto principio precisava che tali strutture debbono essere minimali, finalizzate alla massima efficacia con la minima complessità.

Contemporaneamente però si era sviluppato un opposto desiderio di conformismo, di regressione all'intuizione selvaggia e spontaneista del primitivo. L'artista selvaggio era visto come più autentico dello scienziato e, cosa non ammessa ufficialmente, soprattutto più prolifico e più redditizio per i mercanti. Infatti, dopo che Rauschenberg vinse il premio alla Biennale di Venezia nel 1964 si registrò in Italia un'inversione di rotta. Accanto alle pochissime gallerie d'avanguardia fino ad allora esistenti iniziarono a nascere, o a convertirsi all'avanguardia, molte gallerie con pretese esteriori d'avanguardia, ma con un evidente e dichiarato scopo di lucro, molte pubbliche relazioni, molta pubblicità e poca teoria (Lombardo, 1990). Quella poca teoria era confusa e grossolana, valida per tutti, confinata all'aspetto esteriore, finalizzata alla riconoscibilità commerciale del prodotto. Gran parte degli artisti, incapaci di mantenere i costi della ricerca, o per timore dell'isolamento, si allinearono a questa tendenza o vennero esclusi dai circuiti. Verso il 1967 a Torino nacque l'*Arte Povera*, che assunse progressivamente un evidente primato commerciale e si presentò sulla scena internazionale come rappresentativa di tutta l'avanguardia italiana (Celant, 1981).

A mio avviso l'Arte Povera rappresentò invece la rinuncia all'avanguardia e l'allineamento della ricerca artistica italiana all'interno di un progetto politico internazionale fondato su basi commerciali. Un progetto inquadrabile nel contesto

storico della Guerra Fredda, il cui scopo propagandistico era contrapposto al dirigismo ideologico del Realismo Socialista (Cockcroft, 1974 ; Paterson, 1979 ; Eudes, 1982 ; Guilbaut, 1983 ; Clair, 1984 ; Cameron, 1992 ; Lombardo, 1992, 1997).

4 - L'Eventualismo

L'eventualismo è una teoria estetica operativa che studia i metodi per produrre e valutare l'evento.
Essa, tuttavia, non è una teoria estetica assoluta in quanto non indica un criterio di bellezza valido sempre e ovunque, nè un criterio di artisticità valido sempre e ovunque, ma mette in relazione l'arte e la bellezza con le culture storiche. Le fluttuazioni del gusto, le fluttuazioni delle teorie della realtà, le fluttuazioni degli ideali da perseguire e degli antiideali da rifuggire, sono soggette ad una deriva storica, pertanto ciò che è considerato arte in un'epoca o in una certa cultura, può non essere arte se visto dal punto di vista di epoche e culture diverse.
L'eventualismo sottopone al giudizio storico i suoi risultati estetici, confrontandoli con i prodotti di qualsiasi altra teoria che sia in grado di falsificare l'ipotesi eventualista.
Lo scopo centrale dell'eventualismo è l'evento (Lombardo, 1980, 1987). Si definisce evento un'esperienza della realtà che viene vissuta e descritta da ciascuna persona in modo diverso. Il contrario dell'evento è l'esperienza convenzionale conformista, che viene vissuta e descritta da tutti nello stesso modo. La produzione accademica ed artigianale risponde ai legittimi bisogni di un'estetica convenzionale e conformista, ma l'evento è un breve vissuto delirante, che sfugge alla descrizione convenzionale della realtà. La ricerca dell'evento come rivelatore di profonde differenze individuali, in gran parte non consapevoli, implica una concezione dell'arte come esperienza dinamica vitale, incompatibile con la comune visione statica, eterna e conciliante della bellezza. L'evento non si situa sul piano della rappresentazione più o meno idealizzata della realtà, ma agisce direttamente sulla realtà, trasformandola o svelandola nei suoi aspetti latenti.
L'opera eventualista è lo stimolo. La reazione di un campione di persone esposte allo stimolo è la risposta del campione sperimentale. La risposta viene valutata nei suoi parametri di dispersione. Tanto più differenti sono le risposte fra loro, tanto più eventualista era lo stimolo.
Tuttavia l'esperimento eventualista non è, come abbiamo già detto, assoluto, ma è soggetto a fluttuazioni relative sia al variare del campione sperimentale, sia alle ripetizioni in tempi diversi dell'esperimento con lo stesso campione.
Campioni sperimentali appartenenti a culture diverse, o ad epoche storiche diverse, danno risultati diversi.
Uno stesso campione sperimentale dà risultati diversi se l'esposizione allo stimolo avviene per un minuto, per un'ora, per un anno, o per tempi più lunghi. Ne consegue che l'opera d'arte, come qualsiasi stimolo percettivo, oscilla storicamente al variare delle culture fra l'evento e l'oggetto comune.
L'esposizione di qualsiasi stimolo per tempi prolungati tende a venire interpretato in modo sempre più conformista, perciò anche lo stimolo eventualista tende alla saturazione (Lombardo, 1991).
Un evento è saturato quando non suscita più risposte diverse e conflittuali, ma viene interpretato in modo uniforme, stereotipato e convenzionale.
Le opere che formano oggetto della storia dell'arte sono stimoli eventualisti saturati e, più in generale, l'intera memoria storica è descritta eventualisticamente come interpretazione convenzionale di eventi saturati. Queste interpretazioni convenzionali e conformiste formano la struttura psicologica caratteristica di una cultura e pertanto ne rappresentano l'identità e ne fondano il senso di realtà.
Il delirio psicotico è descritto cognitivamente come disconferma dell'identità e del senso della realtà che stanno a fondamento dell'Io. In questo senso l'evento si manifesta come un breve vissuto delirante. A livello individuale tale vissuto avviene normalmente nel sogno notturno, che si manifesta come elaborazione inconscia dei freudiani *residui diurni*, percepiti nella vita quotidiana a livello *preconscio*. Il sogno dunque svolge nell'evoluzione dell'individuo una funzione simile a quella che l'opera d'arte eventualista svolge nell'evoluzione storica delle culture. Una funzione legata all'adattamento dell'identità individuale e culturale ai cambiamenti imprevedibili della realtà (Lombardo, 1980a, 1981).

Bibliografia

Cameron, Dan. (1992) *L'Arte Povera é americana ?* Flash Art, A. XXV, N. 168.
Celant, Germano. (1981) *Identité Italienne*. Incontri Internazionali d'Arte Roma.
Clair, Jean. (1984) *Critica della modernità*. Allemandi, Torino.
Cockcroft, Eva. (1974) *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*. Artforum, New York.
Eudes, Yves. (1982) *La conquete des esprits. L'appareil d'esportation culturel américain*. Parigi.
Feyerabend, Paul. K. (1984) *Scienza come arte*. Laterza.
Gombrich, Ernst. H. (1971) *Arte e progresso*, tr. Laterza, 1985.
Guilbaut, Serge. (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. The University of Chicago Press, Chicago, London.
Lombardo, Sergio. (1979) *Appunti sulla teoria della complessità e sul concetto di isotropia*. Rivista di Psicologia dell'Arte (in seguito R.P.A.), A.I, N.1.
Lombardo, Sergio. (1980a) *Il sogno. Una funzione biologica indicibile*. R.P.A., A.II, N.2.
Lombardo, Sergio. (1980) *Il metodo come ricerca dell'evento*. In "Metodo e stile..." R.P.A., N.3.
Lombardo, Sergio. (1981) *Caratteristiche delle immagini che stimolano attività onirica*. R.P.A., A.III, N.4-5.
Lombardo, Sergio. (1982) *Sulla spontaneità*. R.P.A., A.IV, N.6-7.

Lombardo, Sergio. (1987) *La teoria eventualista.* R.P.A., A. VIII. N. 14-15, 1987.
Lombardo, Sergio. (1988) *Astrattismo fra composizione e struttura*. Arte Argomenti, A.I, N.0.
Lombardo, Sergio. (1990) *Primitivismo e avanguardia nell'arte degli anni '60 a Roma*. R.P.A., N.S., A.XI, N.1.
Lombardo, Sergio. (1991) *Event and Decay of the Aesthetic Experience*. Empirical Studies of the Arts, Vol.9, N.2, Beywood, New York.
Lombardo, Sergio. (1992) *L'arte Americana da Venezia a Torino*. Opening, A. IV. N.17 e N.18.
Lombardo, Sergio. (1995*) Explanation of my work of art since 1960 according to 5 aesthetic concepts,* Problems of Informational Culture, Moscow Krasnadar, 1995.
Lombardo, Sergio. (1996) *Dal Monochrome Malerei all'Arte Concettuale*. Spaziodocumento, Roma.

Lombardo, Sergio. (1997) *L'irruzione della realtà nell'arte e nella psicoanalisi*. R.P.A., A. XVIII, N. 8. P. 5-12.
Paterson, Thomas. G. (1979) *On Every Front : the Making of the Cold War*. Norton, New York.
Prigogine Ilya, Stengers Isabelle. (1979) *Natura e Creatività*, in *La nuova alleanza*, Longanesi 1979.
Stengers, Isabelle. (1995) *The Psychoanalysts' Narcissistic Wound*, Journal of European Psychoanalysis, N.1, spring-summer1995, p. 105.
Tatarkiewicz, Wladislav. (1970*) Storia dell'estetica*, tr. Einaudi, 1979, vol. I.

Pubblicato su: *Avanguardia*, *rivista di letteratura contemporanea.*. n.9, a. III, 1998