

Dai Quadri ai Superquadri, in Astinenza Espressiva

Intervista a Sergio Lombardo di Francesca Pola, Giugno 2021

F.P. - *Vorrei partire dal titolo di questa mostra: "Dai Quadri ai Superquadri. 1961-1966". In un brevissimo arco di tempo, giovanissimo, in quegli anni bruci le tappe di una ricerca veramente articolata, proponendo opere anche molto diverse tra loro, che spaziano dalla rimeditazione dell'immagine mediatica contemporanea, con i Gesti Tipici e gli Uomini Politici Colorati, a lavori dal carattere più spiccatamente geometrico e minimale, con i Superquadri nelle loro diverse declinazioni. Quali sono gli aspetti di continuità e di differenza che vedi nel tuo lavoro tra questi diversi cicli?*

S.L. - Alla fine degli anni Cinquanta avevo proposto i primi *Monocromi*, opere senza forma, senza colore, senza composizione e senza rappresentazione, che negavano ogni contenuto autoriale per spostare l'attenzione sul pubblico, sulla sua realtà esistenziale, sulle sue complesse "reazioni" di fronte al non-essere dell'opera. Dal 1961 ho cercato di rinforzare questa relazione estetica mettendo il pubblico davanti a ombre gigantesche che incombevano minacciosamente su di lui stimolando direttamente la sua percezione latente, inconscia e involontaria. Anche i *Gesti Tipici*, come i *Monocromi*, erano privi di contenuto. Poco dopo, nel giugno 1963, ho esposto gli *Uomini Politici Colorati*, anch'essi sovradimensionati e anch'essi deprivati di contenuto poetico, trattandosi di semplici mappe di volti noti verniciate a tre o quattro colori. L'impatto di questi stimoli visivi senza contenuto provocò reazioni irreversibili nell'ambiente artistico romano. Cesare Vivaldi 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 C.1965 *La Giovane Scuola di Roma*. Collage, n.5, settembre, Denaro Editore, Palermo). Purtroppo nell'ambiente artistico romano questo shock fu percepito come uno sdoganamento dell'arte figurativa tradizionale, contenutistica, poetica, romantica, espressionistica e infine "passatista". Tra il 1964 e il 1966 gli artisti di Piazza del Popolo, si divisero in due fazioni: una prima fazione orientata verso l'Anacronismo che riproponeva il Passatismo e il figurativo in chiave anti-americana basandosi sulla "nostra tradizione millenaria" di cui gli americani erano privi. Questa linea di pensiero inizialmente capeggiata da Plinio de Martiis e Maurizio Calvesi, ebbe in seguito una ulteriore e più fortunata evoluzione nella Transavanguardia di Achille Bonito Oliva. Una seconda fazione, orientata verso un'evoluzione del Futurismo, era più sperimentale e avanguardista, ed era condotta da me insieme a Kounellis e Pascali.

In quel clima difficile, continuando sulla strada della provocazione ad agire rivolta al pubblico e mantenendo da parte mia l'astinenza espressiva e la mancanza di "contenuto", inventai i *Superquadri*. Si trattava di entità geometriche come punti, linee e curve, opportunamente ingigantite e quindi rese SUPER o EXTRA. Queste entità geometriche erano costruite impiegando un materiale tanto perfetto quanto artificiale come la Fòrmica ed erano prive di significato affinché fosse qualcun altro e non io a dare ad esse un eventuale contenuto estetico.

F.P. - *Perché e come avviene questo cambio di scale nella dimensione delle tue opere, "dai Quadri ai Superquadri"?*

S.L. - Come nei *Gesti Tipici* il salto dalla scala umana ad una scala super-umana serviva a stimolare reazioni di attacco-difesa inconsce e incontrollabili da parte del pubblico, così nei *Superquadri* e poi nei *Supercomponibili*, la notevole dimensione attribuita a semplici linee, punti e curve aveva lo scopo di evidenziare l'inesistenza di significati a priori, veicolando l'idea che il piccolo gesto di disporre tali oggetti sarebbe stato un gesto estetico, un evento, meritevole di entrare in una dimensione quasi metafisica.

F.P. - *Quali sono le tipologie presenti nella mostra, e cosa caratterizza ciascuna di esse?*

S.L. - La mostra alla galleria 1/9unosunove mette a fuoco proprio il difficilissimo periodo dal 1961 al 1966 in cui, dopo l'esposizione dei *Gesti Tipici*, gradualmente mi allontanai dalla galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis e dagli artisti di Piazza del Popolo. La mostra è una campionatura che parte dai *Gesti Tipici* e dagli *Uomini Politici Colorati*, esplora alcune ricerche intermedie che furono oggetto di mostre a La Tartaruga fino al febbraio 1966 e arriva ai *Superquadri* del 1966, precursori dei *Supercomponibili*. Queste opere furono esposte in mostre personali all'inizio del 1968 alla galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani, a Bari, a Milano e in diverse collettive presso musei internazionali organizzate da Palma Bucarelli e Giorgio de Marchis della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Un'importante mostra di gruppo, organizzata da Fabio Sargentini e presentata da Alberto Boatto nel 1968 presso il museo di Wiesbaden, prese il nome proprio dalle mie *Strisce Extra*: "EXTRA: Bignardi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Pascali". Alla galleria 1/9unosunove saranno inoltre esposte alcune opere realizzate a partire da progetti esecutivi del 1966: una composizione di mattonelle (*Tiling*), sempre in Fòrmica, a strisce diagonali bianche e nere e alcune opere collocabili in punti inusuali, come angoli e spigoli. Nella mostra sono presenti inoltre 50 *Punti Extra* del 1966 in una classica composizione random.

F.P. - *Oltre alla grande dimensione, quali sono a tuo avviso i principali aspetti che definiscono la nuova tipologia dei Superquadri?*

S.L. - La perfezione tecnologica del materiale che rende evidente l'assenza di contenuti soggettivi. L'anonima semplicità e banalità della geometria che non giustificerebbe l'enormità dell'opera se non si considerasse l'importanza delle scelte compositive, che sono scelte estetiche, eventi. La fine della centralità compositiva classica. La svalutazione della posizione stessa del quadro, non più al centro della parete, ma negli angoli. L'abolizione della completezza del quadro il cui disegno potrebbe continuare all'infinito. L'introduzione del *pattern* al posto dell'armonia e dell'equilibrio compositivo. Il colore primario industriale al posto delle sfumature artigianali. L'interdipendenza fra spazio ambientale e spazio dell'opera.

F.P. - *Che importanza hanno in questi tuoi lavori la scelta del materiale e le modalità di realizzazione?*

S.L. - La perfezione immacolata della Fòrmica, la quintessenza artificiale fatta da macchinari industriali e non dall'artigiano sudato sono elementi essenziali per veicolare la consapevolezza che il mondo era cambiato, l'uomo aveva perso la centralità ed era entrato in una dimensione statistica fatta di frequenze infinite, senza un centro e senza un contorno.

F.P. - *La natura componibile di questi lavori è secondo me uno dei loro aspetti più innovativi: attiva una loro identità dinamica, non tanto rispetto all'oggetto-opera in sé, ma rispetto al comportamento del fruitore. Qual era il tuo intento nell'innescare certe dinamiche, e cosa ti aspettavi dal visitatore?*

S.L. - Certamente la componibilità infinita e seriale di questi lavori non ha carattere gerarchico. L'arte del passato metteva l'Autore al centro, idealizzava l'Artista rendendolo isolato e immune dallo scorrere del tempo, di fatto fermando la storia. L'opera d'arte era eterna, o non era arte. L'Universo era centralizzato e gerarchico, non c'era l'evoluzione, ma solo una ripetizione concentrica.

La distanza dal centro implicava una svalutazione, una perdita di pregio. Nel mondo statistico della componibilità infinita invece lo spettatore può interferire con l'opera, trasformarla, farla evolvere, può stabilire una relazione costruttiva e di ricerca con l'opera, ne diventa coautore.

unosunove
arte contemporanea

palazzo santacroce
via degli specchi 20
00186 roma italia
tel. +39 06 97613896
fax +39 06 97613810
gallery@unosunove.com
www.unosunove.com

19

F.P. - *Negli anni Sessanta, la scena artistica di Roma era uno dei grandi laboratori creativi e crocevia dell'arte internazionale: qual era la percezione che avevi all'epoca del rapporto tra il tuo lavoro e quello che si vedeva prevalere nelle grandi occasioni espositive internazionali? Penso ad esempio al premio a Robert Rauschenberg alla Biennale di Venezia del 1964, generalmente considerato come uno spartiacque emblematico del successo ormai acquisito e definito dell'arte americana sul panorama europeo. Come hai vissuto questa situazione, e come la rileggi oggi retrospettivamente in rapporto ai lavori che esponi in questa mostra?*

S.L. - L'arte americana che sbarcò a Venezia nel 1964 non era una sorpresa per noi, artisti di Piazza del Popolo, che già conoscevamo i lavori degli americani e loro già conoscevano i nostri. La vera sorpresa era che noi non eravamo stati invitati, che la critica italiana presentava un aspetto edulcorato e tradizionalista dell'arte italiana. Lo Stato italiano non era competitivo, era convinto che l'arte fosse quella antica e che bastasse quella per dominare sulla scena internazionale. I critici e gli storici giudicavano in base al gusto personale, ritenendo che l'artista fosse un artigiano preso dal raptus creativo senza avere alcuna consapevolezza, come uno sciamano. Di fronte a queste convinzioni fu facile per gli americani, che già avevano un preciso progetto politico di guida globale, dimostrare che l'arte americana, progettata come arte "internazionale", era più avanzata di tutte le arti "nazionali". Ciò in virtù della libertà democratica, che finanziando la ricerca avanzata avrebbe attratto tutti gli artisti del mondo diventandone la guida culturale. Se ricerche come la mia fossero state finanziate dallo Stato italiano sessant'anni fa, Roma oggi avrebbe forse un prestigio culturale e politico pari, se non superiore, a quello di New York.

F.P. - *Quale è stata la percezione del tuo lavoro, spiccatamente internazionale in quegli anni, in cui si cercava di affermare una specificità dell'identità artistica italiana? Quale fu la ricezione di queste opere nelle prime mostre in cui furono presentate negli anni Sessanta? Come la loro percezione è cambiata, se è cambiata, nel corso dei decenni successivi, anche in rapporto al riconoscimento dei loro aspetti di attualità?*

S.L. - Il mio lavoro, all'epoca, era sostenuto da pochi intellettuali, da Palma Bucarelli e, fino al 1964 da Plinio de Martiis. Dopo il 1964 Plinio visse molto male il sorpasso dei suoi amici americani, Leo Castelli ed Ileana Sonnabend, con i quali aveva rifiutato di entrare in società, e quasi per dispetto iniziò a pensare all'Anacronismo. Il mio rapporto con Plinio era difficile e precario. A Plinio piacevano i miei *Uomini Politici Colorati*, ma non perché erano mappe di luce ed ombra verniciate meccanicamente, bensì perché lui li interpretava come neo-figurativi e quindi compatibili con un anacronismo passatista basato sulle tradizioni millenarie dell'Italia in chiave anti-americana. Questa fu la causa del mio allontanamento dal gruppo della Tartaruga insieme a Kounellis e Pascali, i quali poco dopo confluirono nell'Arte Povera, mentre io trasformai il mio studio nel centro di ricerca sperimentale Jartrakor, mi avvicinai all'ambito accademico e fondai la Rivista di Psicologia dell'Arte. Nei decenni successivi, per altri cinquant'anni, l'ambiente artistico italiano ha continuato a percorrere le strade dell'Anacronismo, della Transavanguardia e dell'Arte Povera a volte con risultati eccellenti, ma mai paragonabili all'autorità internazionale che avevano raggiunto gli artisti di Piazza del Popolo negli anni Sessanta.

unosunove
arte contemporanea

palazzo santacroce
via degli specchi 20
00186 roma italia
tel. +39 06 97613896
fax +39 06 97613810
gallery@unosunove.com
www.unosunove.com