

Gianni Colombo nelle fotografie di Ugo Mulas: corpo e comportamento

FRANCESCA POLA

In quello straordinario laboratorio dell'immagine e delle sue pratiche interferenti che è stato l'arte italiana degli anni Sessanta, Ugo Mulas e Gianni Colombo sono stati, per motivi diversi, due personalità che hanno lasciato un segno altamente distintivo. Anagraficamente separati da circa un decennio (nato nel 1928 Mulas, nel 1937 Colombo), hanno intrecciato in più occasioni i loro percorsi creativi, che entrambi hanno portato ben oltre le convenzioni acquisite del proprio tempo. In più di una circostanza, le immagini fotografiche di Mulas hanno catturato con attenzione critica e precisione chirurgica il significato della visione artistica di Colombo; una visione che a sua volta, proprio per via della propria vocazione dinamica e partecipativa, tesa all'attivazione di situazioni e azioni, ha costituito per il fotografo uno spazio ideale per confrontarsi con il mutare delle pratiche artistiche a lui contemporanee. Il corpo e il comportamento sono coordinate essenziali e fondanti di questo loro dialogare creativo, e si ritrovano nelle immagini fotografiche che Mulas dedica a Colombo e alle sue opere: si andrà qui a delinearne i significati possibili attraverso alcuni episodi emblematici, che costituiscono per questi due interlocutori momenti cruciali nell'evoluzione delle loro poetiche.

Tra le sequenze fotografiche dedicate da Mulas agli artisti a lui contemporanei, quelle che si concentrano sulle opere di Colombo occupano una posizione criticamente fondamentale: non solo per la loro relativa frequenza e ampiezza quantitativa, ma anche e soprattutto per la presenza ricorrente e mai passiva di figure, a partire da Colombo stesso che si ritrova in queste immagini con una insistenza inconsueta, e soprattutto non casuale o puramente ritrattistica, ma secondo coordinate performative profondamente significative. Si intende qui presentare e analizzare queste fotografie, alcune delle quali a oggi ancora inedite, in cui opere e ambienti di Colombo emergono, grazie alla lettura fotografica di Mulas, nella loro più propria natura di veri e propri "attivatori comportamentali", destrutturando

la visione oltre l'individualità dell'esperienza, grazie alla presenza di uno o più corpi che agiscono, anche in relazione e partecipazione reciproca tra loro¹. La trattazione si articola attorno alla centralità della nozione di "comportamento", sia per la visione fotografica di Mulas che per quella artistica di Colombo: non solo infatti la riflessione sul "comportamento" ricorre negli scritti di entrambi, ma si esplicita anche nella loro pratica creativa come chiave attraverso cui reinventare l'immagine.



Fig. 1 – Gianni Colombo con due esemplari di *Strutturazione acentrica*, 1962
Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

¹ Le immagini oggetto di questa trattazione si trovano fisicamente presso l'Archivio Ugo Mulas di Milano, che desidero ringraziare sentitamente per i lunghi anni di proficua e generosa collaborazione, in particolare nelle persone di Melina Mulas, Valentina Mulas e Alessandra Pozzati. Lo studio si è concentrato *in primis* sull'esame dei provini a contatto, delle stampe in bianco e nero e dei fotocolor ivi conservati, e completato occasionalmente attraverso altre stampe cui ho avuto accesso nel corso delle mie ricerche: in particolare, l'Archivio Gianni Colombo di Milano (per cui sono grata a Marco Scotini), ma anche gli archivi degli Incontri Internazionali d'Arte (Roma), dell'Attico di Fabio Sargentini (Roma), di Fondazione Marconi (Milano).

Risale al 1962 un primo servizio fotografico che Mulas dedica a Colombo: ha per oggetto una delle sue più significative opere di questi anni, *Strutturazione acentrica*, concepita come ciclo di unità alveolari, ciascuna costituita da un reticolo spaziale di alveoli che si estendono orizzontalmente in parallelo e verticalmente secondo uno sviluppo ad elica. L'opera intende mettere in questione la consueta visione monocentrica e statica, moltiplicando i piani percettivi del vedere grazie al suo orientamento nello spazio e ai diversi punti di vista possibili nel posizionarsi rispetto ad essa (in alcuni altri casi, la rotazione dell'oggetto è indotta da un dispositivo elettromeccanico).

Nella sequenza fotografica realizzata da Mulas, leggibile dal provino a contatto, vediamo al centro dell'immagine due *Strutturazioni acentriche* appese al soffitto: una verticalmente, l'altra ruotata orizzontalmente di novanta gradi. Attorno a loro, due figure umane continuano a muoversi e camminare, mutando i propri punti di vista sull'oggetto: una è lo stesso Colombo, l'altra (stando alla sua diretta testimonianza a chi scrive) Grazia Varisco, artista che a queste date condivide con lui l'esperienza del Gruppo T. Colpisce non solo il fatto che gli oggetti siano presentati insieme alle persone, come ingigantiti e sospesi in primo piano, ma che intenzionalmente queste persone si muovano, con inevitabili effetti di sfocatura fotodinamica che accentua questo policentrismo instabile della visione. L'opera è presentata in due esemplari, ovvero duplicata, ma in posizione differente, a sottolineare la sua natura non seriale, ma relativa alla unicità di esperienza che induce in ciascuna posizione e per ciascun osservatore.

Va sottolineato come Colombo agisca esplicitamente già in queste sue prime opere cinetico-visuali, realizzate a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in termini di potenzialità e virtualità performativa dell'oggetto. Già in un testo del 1960, che accompagna la sua prima personale alla Galleria Pater di Milano, descrive il comportamento dell'occhio che si muove, percorre attivamente l'opera, parlando anche di «umore dello spettatore» e «dramma»:

Da tempo ho cominciato a stabilire sul piano del "quadro-oggetto" dei dislivelli, in modo che l'occhio dello spettatore, scorrendo sulla superficie, fosse costretto a salire e scendere da spessori, ad entrare e uscire da cavità indagando gli aspetti che la luce in naturale variazione determinava nel quadro. Solo nei quadri che ora espongo un autentico variare si attua contemporaneamente a quello dell'occhio (e dell'umore) dell'osservatore. Do oggi ai miei quadri delle possibilità che si attueranno solo nella velocità in un ordine di successione imprevedibile, così il turbarsi

dell'uniformità di queste superfici potrà rappresentare un vero e proprio sorprendente dramma (Colombo, 1960).

Emerge da queste immagini la precoce dimensione critica e interpretativa della visione di Mulas, che adotta una chiave di lettura specifica di fronte a ogni singola realizzazione artistica; come scriverà ad esempio rispetto alle fotografie realizzate nel 1964-65 a New York: «Quando si guarda una di queste fotografie, bisogna anche analizzare il perché è stata fatta in quel modo; non si può capire quello che il pittore fa senza capire quello che io il fotografo ho fatto, bisogna rendersi conto che il mio punto di vista non è soltanto ottico, ma è anche e soprattutto mentale» (Mulas, 1973, p. 14). Nel caso di Colombo, è particolarmente significativo che questo avvenga in dialogo con l'autore dell'opera, che viene coinvolto in prima persona nella "messa in scena" di una immagine significante. Se ricorrente è la presenza di Colombo nelle immagini (anche di altri fotografi) che lo ritraggono dentro e insieme alle sue opere², proprio per sottolinearne il valore di attivatori di situazioni psicofisiche in dialogo con il corpo e il comportamento del fruitore, con Mulas questo accade in maniera privilegiata, anche in ragione della loro sintonia umana.

È nel riferirsi al suo primo vero e proprio ambiente, *Strutturazione cinevisuale abitabile*, realizzato in occasione di *Nouvelle Tendance* a Parigi tra aprile e maggio 1964³, che Colombo inizia a parlare esplicitamente di «comportamento»:

L'organizzazione di questo ambiente tende ad individuare una situazione abitabile spazio-dinamica omogenea e come tale non vuole porsi come opera plastica in quanto non contiene all'interno della struttura differenziazioni o variazioni dovute a scelte di motivazione stilistica, imposte dall'autore, ma come costruzione sperimentale di una situazione primaria con la quale compiere rilievi di comportamento ottico e psichico del suo fruitore il quale vi apporterà le variabili dovute alle sue reazioni fisiche o psichiche: scelta della posizione, scelta della zona focalizzata,

² Tra i più interessanti di questi ritratti fotografici di Colombo in azione con e nelle sue opere, si segnalano quelli di Aldo Ballo, Mario Cresci, Maria Mulas, Eckart Schuster, Oliviero Toscani (molti dei quali riprodotti in Pola, Scotini, 2015). Sul rapporto tra opera artistica, documento e fotografia in Italia negli anni Sessanta, vedi Sergio, 2015.

³ Non è un caso che la genesi di questo ambiente sia preceduta da alcuni fotomontaggi in cui Colombo focalizza la costruzione spaziale dell'immagine proprio sul comportamento del pubblico (Pola, Scotini, 2015, pp. 198-200). Sugli ambienti di Colombo nel contesto delle ricerche del Gruppo T, vedi anche Melloni, 2004.

scelta dei tempi utili di percezione, reazione agli stimoli ottici ambientali, venendo così ad autodeterminare egli stesso l'immagine che percepisce, aperta ad associazioni di rapporti spazio-dinamici (Colombo, 1966).

L'opera artistica, in particolare l'ambiente (che ne è la declinazione a lui più congeniale), è per Colombo ipotesi di comportamento in quanto ingresso di processi esperienziali e conoscitivi tesi ad estendere la nostra consapevolezza delle coordinate di relazione con il mondo, come da lui stesso chiaramente esplicitato: «per quanto riguarda il rapporto con l'universo tecnologico, per me (e forse per alcuni miei compagni) si è trattato semplicemente di moltiplicare l'uso delle tecniche con il fine di concentrarsi sul termine opposto della tecnologia che è il risultato del suo effetto sul comportamento dell'uomo» (Colombo, 1984, p. 46).

Colombo definisce in questo senso anche *Spazio elastico*, presentato a *Trigon* di Graz nel settembre 1967, dove la variazione inizia a interessare fisicamente, non più solo otticamente, la struttura stessa dell'esperienza: attraverso la griglia modulare in movimento, ma in questa sua prima presentazione anche secondo dislivelli nel pavimento e pulsazioni luminose di *After structures*, elementi che verranno abbandonati nelle sue esposizioni successive (Pola, Scotini, 2015, p. 98). Si tratta di un momento spartiacque nella sua ricerca, che determina il suo spostamento in direzione di una dimensione performativa e partecipativa dello spettatore:

Dopo il lavoro dello spazio elastico, nel quale avevo parlato delle esperienze di oggetti che andavano dalla dimensione cinetica a quella dello spazio, quello che mi interessava ampliare non era l'aspetto spettacolare di questa cosa, perché a quel livello ormai si esauriva. Ho pensato allora a una cosa che avevo scoperto, visto, verificato allo stato del comportamento dello spettatore rispetto a indicazioni architettoniche in qualche modo alterabili, non prevedibili o consuete. Ho pensato di lavorare più sulle condizioni dello stato di equilibrio, di sensazione e di rapporto con lo spazio dello spettatore: invece di dar forma ad uno spettacolo visivo [...], operare su quelle che sono le condizioni percettive, non solo ottiche in questo caso, ma anche sensoriali, rispetto all'equilibrio e alla posizione del nostro stato di staticità, rispetto al muoversi in condizioni particolari (Colombo, 1990, pp. 298-299).

È significativo che *Spazio elastico* venga presentato pochi mesi dopo, nel gennaio 1968, all'Attico di Fabio Sargentini a Roma, dove altre istanze di comportamento stanno emergendo, tra Arte Povera e performance: la critica coeva lo recepisce come «spazio per gli occhi e per la psiche» (Fagiolo, 1968, p. 6), in cui l'artista «non si preoccupa tanto della realizzazione di

opere autonomamente concluse, quanto di strutturare una esperienza viva trasferibile sul piano del comportamento individuale e collettivo» (Menna, 1968, p. 64).

Una seconda serie di immagini, anche in questo caso in parte inedite, è quella dedicata da Mulas a Colombo in occasione di *Eurodomus 2*, che si tiene a Torino, nel parco del Valentino, nel marzo 1968 (Lecce, Fraccaroli, 2018): qui l'artista è presentato nel suo ambiente *After structures*, ma anche seduto sulla nuovissima poltrona pneumatica *Blow*, lanciata in quell'occasione da Zanotta. Qui Mulas cattura un momento unico e straordinario della creatività italiana, intreccio di dimensioni creative convergenti nell'ottica di un coinvolgimento totale ed esperienziale, dalla quotidianità all'arte, che è stato certamente cruciale nella maturazione dell'opera stessa di Colombo (non va dimenticata la sua stretta collaborazione, per *Eurodomus 1* del 1966 così come in altre precedenti occasioni, con il fratello Joe, celebre designer⁴).

Il comportamento che interessa a Colombo non è tuttavia una performatività occasionale e giocosa suggerita da questo tipo di circostanze esterne, ma è quello innescato in tempo reale dall'esperienza complessa indotta dalle sue opere e dai suoi ambienti, sempre più concepiti come sfide e provocazioni insieme fisiche e psichiche, che radicalmente mettono in questione le nostre coordinate acquisite di esperienza:

Ben presto, la presenza determinante dello spettatore sposta il problema: si tratterà a ben vedere di lavorare sul rapporto 'spazio-comportamento'. Lungi dal costituirsi in centri di riflessione intellettuale e astratta – come accade negli "environments" in cui gli scultori minimalisti riducono lo spazio a polo negativo delle loro strutture geometriche – gli ambienti di Colombo sono percorsi che richiedono un coinvolgimento fisico notevole, e l'esercizio sistematico di facoltà sensoriali precise, di solito non altrettanto prepotentemente percepite come in queste occasioni (Trini, 1972, p. 64).

Questo si evince in modo particolare dalle fotografie realizzate da Mulas allo Studio Marconi di Milano nell'ottobre 1970, relative all'opera *Campo praticabile*, ambiente interattivo costituito da 14 flash lineari ortogonali che si azionano dal suolo, attivabili dal visitatore grazie a interruttori a bolla di mercurio, e realizzato da Colombo in collaborazione con Vincenzo

⁴ Sul rapporto tra i due fratelli Colombo e i loro percorsi creativi paralleli vedi Fagone, 1995.

Agnetti. Negli ambienti praticabili di Colombo, il fulcro dell'interesse non è il cambio di scala, ma anche e soprattutto delle modalità di fruizione.



Fig. 2 – Gianni Colombo in *Campo praticabile*, Studio Marconi, Milano, 1970
Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

Sono spazi in cui non solo si deve entrare, ma anche agire: non si osservano, ma si percorrono. Sono itinerari e situazioni, che con la loro identità intenzionalmente disorientante e straniante impongono una reazione di comportamento, l'assunzione di una condizione performativa, da parte del fruitore, il quale non può rimanere in uno stato di neutralità. Colombo lavora sulla relazione tra corpo senziente (fisicamente e psicologicamente) e campo di esperienza (corporale e comportamentale). In queste immagini di Mulas, il punto di vista è per lo più fisso: si colloca appena dentro l'opera, mentre alcune persone, tra cui Colombo stesso (che guarda spesso in camera cercando una complicità con l'obiettivo), attivano l'ambiente secondo articolazioni luminose differenti, che ne influenzano la percezione dimensionale e relazionale. La percezione stessa è messa in scena «a esprimere se stessa» (Colombo, 1990, p. 295) e ci troviamo come su un palcoscenico, dove le azioni e reazioni interconnesse dei diversi partecipanti danno vita a una sorta di performance partecipata, che si svolge anche in relazione alla presenza della frase evocativa e straniante di Agnetti sullo sfondo: «Nel filo illimitato che era l'orizzonte, che bastava girarsi per trovarselo anche sotto i piedi l'orizzonte: rudimentale e forma,

un sotto soltanto credo». La sfida è per Mulas quella di avvicinarsi a cogliere anche tecnicamente questa complessità di condizioni spazio-luminose e psico-fisiche: le affronta facendo tesoro della sua esperienza maturata, negli anni precedenti, con gli spettacoli di Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano, per i quali aveva cercato di

lasciare una traccia dello spettacolo così precisa, che un altro regista che si trovi a mettere in scena lo stesso testo e voglia vedere come era stato realizzato da Strehler, per esempio, attraverso le fotografie possa ricostruire passo passo il senso della regia. In questo caso bisogna prendere in considerazione intanto lo spazio scenico, cioè mettersi nel punto della sala che ti dà la visione più centrale e quindi più esatta dello spazio scenico. [...] Lì tu devi piazzare macchina e cavalletto, perché la macchina non si deve muovere, le uniche cose che si muovono sono le scene e gli attori; ora devi registrare in maniera del tutto impersonale, il più possibile fedele a quella che è la realtà scenica, quanto succede nel palcoscenico dall'alzarsi del sipario, registrare i movimenti, gli spettacoli nello spazio scenico, sapere che a un certo punto un attore è passato da un posto all'altro, le entrate, le uscite, i mutamenti di luce, di scene, sempre in modo molto schematico e comunque sempre senza fare mai alcun movimento (*Conversazioni con Ugo Mulas*, 1973, p. 37).

La dimensione intrinsecamente teatrale e diversamente performativa degli ambienti di Colombo (Scotini, 2004, 2015) ben si accorda a questo tipo d'impostazione, che Mulas adotta anche nella serie di immagini scattate, questa volta con visione più frontale e centrata, sempre a *Campo praticabile*, in occasione della sua seconda presentazione, un paio di mesi dopo, alla mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*. La questione del punto di vista è certamente uno dei nodi fondanti la riflessione di Mulas rispetto al rapporto con la pratica artistica, come dimostrano anche le riflessioni condivise nel dialogo con lo scultore Pietro Consagra sul rapporto tra fotografia e punto di vista da un lato, e scultura e frontalità dall'altro, nella relazione con il fruitore e la sua ubicazione, in *Fotografare l'arte* (Consagra, Mulas, Eco, 1973, p. 93).

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970 è un passaggio di svolta cruciale sia per Colombo che per Mulas: mostra fondamentale, cui si sono dedicati approfondimenti specifici, sia dal punto di vista degli studi sugli artisti (Barbero, Pola, 2010) che di quelli sul fotografo (Grazioli, 2010, Sergio, 2010, Pola, 2019), per il quale costituisce occasione di affrontare in modo sistematico la questione delle nuove modalità della creatività artistica, al di là dei propri specifici di immagine o oggetto, in una relazione in tempo reale con il prodursi dell'esperienza estetica. La mostra, a cura di

Achille Bonito Oliva e realizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte di Graziella Lonardi Buontempo, si tiene al Palazzo delle Esposizioni di Roma tra il novembre 1970 e il gennaio 1971: l'intenzione è quella di ricapitolare l'intero decennio di arte e critica italiana degli anni Sessanta, ponendo le basi di quelle che saranno le tendenze degli anni Settanta (Bonito Oliva, 1970). A ciascuno degli artisti invitati, è assegnato uno spazio del palazzo, da gestire in autonomia, in particolare, con ambienti e installazioni concepiti o ripensati appositamente per la mostra.



Fig. 3 – Gianni Colombo con *Strutturazione pulsante*, mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970

Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

La complessità dell'intervento che Colombo realizza in questa occasione si può ricostruire da una dettagliata planimetria, che permette di individuare quattro momenti di esperienza, tutti accuratamente registrati dall'obiettivo di Mulas: una *Strutturazione pulsante* di grande dimensione (1959), l'ambiente tripartito *Topoestesia – tre zone contigue (itinerario programmato)* (1965-70), seguito da *Campo praticabile* (1970) e poi da uno *Spazio elastico* a modulo unico (Pola, Scotini, 2015, p. 187). Fulcro, esperienziale e concettuale, di questo tracciato, è l'ambiente percorribile *Topoestesia – tre zone contigue (itinerario programmato)*, realizzato per l'esposizione: letteralmente, una "estesia" (esperienza sensoriale) del "topos" (luogo), che intende indurre nel fruitore una riflessione multisensoriale attraverso la sua percorrenza, secondo coordinate stranianti di esperienza posturale-cinestesica e cromatico-luminosa. Così la descrive l'artista: «Serie di tunnel percorribili a deformazione topologica progressiva (da ortogonali al suolo verso inclinazioni di massimo 30 gradi in direzioni successivamente opposte + illuminazioni ritmiche di luce ultravioletta e luce rossa su colori fluorescenti e non: verde, rosso, verde-fluorescente)» (Colombo, 1964-67).

Le immagini dedicate da Mulas alla sezione di Colombo sono numerose, sia in bianco e nero sia a colori, e tendono a mettere in evidenza (anche con gli effetti fotodinamici indotti dai tempi lunghi degli scatti) proprio le sollecitazioni moltiplicate e interferenti di questo complesso apparato, dove si può affermare che

L'esperienza dello spettatore, che già si poneva come fulcro della poetica programmata, cambia segno: dal terreno della percezione visiva si estende a quello del comportamento. Il programma non struttura più semplici accadimenti formali, come la variazione di pattern visivi o il movimento di elementi mobili [...], ma si configura come una sceneggiatura delle posture e delle azioni dello spettatore all'interno di uno spazio dato (Quinz, 2014, p. 23).

Vi ritroviamo Colombo in varie posizioni, più o meno studiate, ma ci sono anche altri visitatori, con e senza di lui, a esperire e interpretare le contraddizioni gravitazionali e percettive di questa esperienza: la pulsazione luminosa temporizzata dei due pattern geometrici alternati nel primo corridoio, cui si aggiunge nel secondo una torsione progressiva di pavimento e pareti, che ci costringe a camminare in disequilibrio, per distenderci nel terzo attraverso un tunnel completamente buio in cui lentamente pulsa una griglia ortogonale elastica. Il riferimento ad analoghe coeve realizzazioni a corridoio di Bruce Nauman, altrove già dettagliato (Pola, 2015; Pola,

Scotini, 2015), pare qui particolarmente funzionale al tema del corpo e del comportamento. La condizione totalmente “altra” che si viene a creare con questa esperienza si ritrova anche nelle immagini della sua ricezione nella rassegna stampa della mostra, sempre ascrivibili al nucleo di Mulas, dove l’opera è ampiamente documentata⁵.

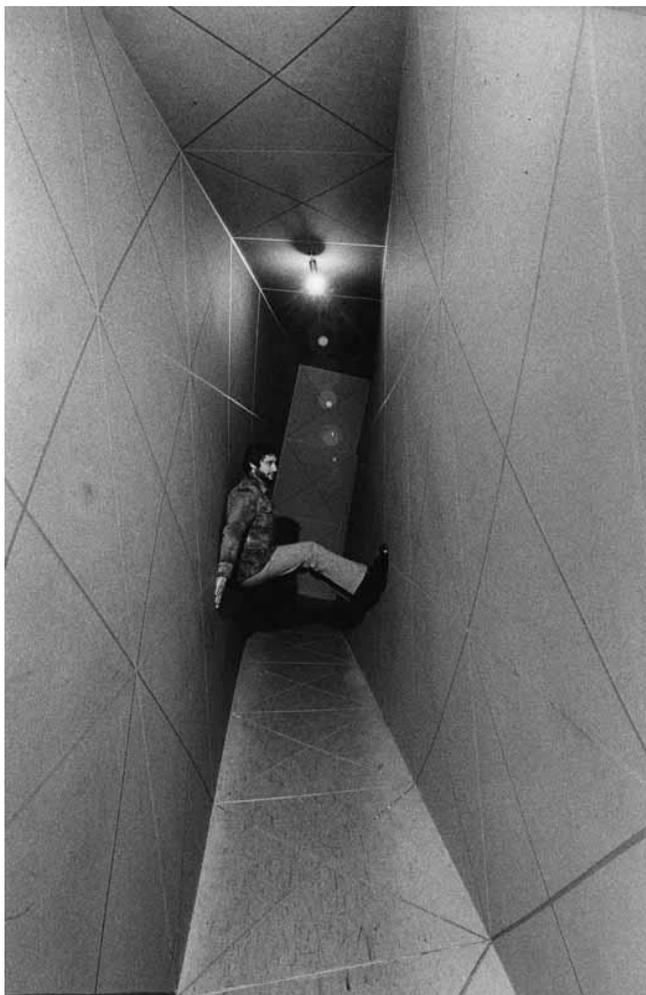


Fig. 4 – Gianni Colombo in *Topoestesia – tre zone contigue (itinerario programmato)*, mostra *Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970
Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

⁵ Per una documentazione di questa rassegna stampa, vedi Barbero, Pola, 2010 e Pola, Scotini, 2015.

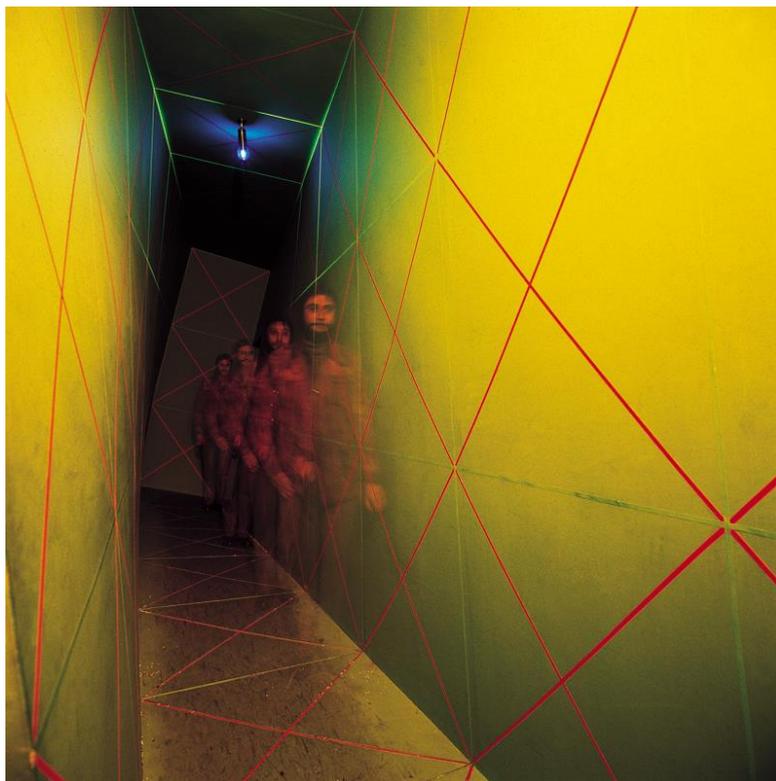


Fig. 5 – Gianni Colombo in *Topoestesia – tre zone contigue (itinerario programmato)*, mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970
Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

La nozione di comportamento è cruciale per la situazione italiana dei primi anni Settanta, che vede un graduale precisarsi del significato del termine in relazione all'evolvere delle ricerche artistiche coeve (sul tema, si rimanda in particolare a Caramel, 1999 e Fameli, 2019). Compare ad esempio nel titolo della mostra *Gennaio '70. Comportamenti, progetti, mediazioni. 3a Biennale internazionale della giovane pittura* (Bologna, Museo Civico, 31 gennaio – 28 febbraio 1970, vedi Barilli, Calvesi, Trini, 1970 e l'approfondimento in Troncone 2014) così come in quello del Padiglione Italiana alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia di due anni dopo, *Opera o comportamento* (Arcangeli, 1972 e Barilli, 2017), perché «quello del comportamento è un termine vantaggiosamente ambiguo tra una dimensione fisica e una mentale; questo infatti uno dei dati più significativi del momento: una volontà di allargare i mezzi d'azione dell'uomo oltre i confini ristretti

delle “belle arti”, scoprendo, a un estremo, le possibilità del “corpo proprio”, e all’altro, quelle dei concetti più rarefatti, ai limiti dell’ineffabile» (Barilli, 1972, p. 96).

Le immagini di Mulas, per quanto legate alla flagranza di un’arte in divenire che sta ridefinendo i propri statuti d’immagine, fisicità e azione, non sono mai puri reportage documentari, ma interpretazioni di questa situazione fluida. Sono interpretazioni critiche, che maturano nel dialogo con la visione e il comportamento dell’artista, reso tangibile nel caso di Colombo proprio dalla sua presenza fisica e dal suo agire i suoi stessi dispositivi, come una ideale estensione in immagine di quelle note scritte con cui egli usava accompagnare i propri lavori, per indicarne con precisione le coordinate di esperienza (Pola, 2004). Un ruolo concettualmente attivo quindi, non passivo, che spiega anche i motivi della rinuncia di Mulas, alla fine degli anni Sessanta, a proseguire su questa strada delle tendenze emergenti, spostando invece il suo discorso sulla riflessione concettuale delle sue *Verifiche*:

Non volevo diventare il fotografo dei pittori, fare i Minimali e poi i Concettuali, e poi la Land-art, e via dicendo che erano sempre state operazioni interessanti, operazioni in cui la fotografia è più determinante come fatto; [...] però in questo caso non avrei fatto volentieri le foto perché avrei dovuto fare proprio quello che il pittore voleva, avrei dovuto essere uno strumento nella sua mano e tu sai che questi pittori impongono il loro punto di vista perché la fotografia è la loro opera e loro sono molto inquieti su quello che stai facendo e poi scelgono di tutto il lavoro che fai, quella foto che a loro interessa e il resto deve essere eliminato. Questa cosa non la avrei voluta fare perché ho sempre cercato di esprimere un mio punto di vista, un mio modo di vedere (*Conversazioni con Ugo Mulas*, 1973, pp. 35-36).

Mulas intitola tuttavia a *Il comportamento* alcuni capitoli del suo libro *La fotografia*, edito da Einaudi nel 1973, anno della sua prematura scomparsa, in cui ne delinea alcune possibili declinazioni di significato in relazione alla sua pratica fotografica. Il comportamento è per lui innanzi tutto quello del fotografo, inteso come atteggiamento ma anche come ineludibile punto di vista e presenza, in cui la dimensione dialogica assume rilevanza fondante: «Come le parole che cambiano a seconda delle persone cui ci si rivolge, così il mio comportamento, il mio atteggiamento cambia a seconda di chi mi sta di fronte. È quindi evidente che il fotografare si risolve in uno studio del comportamento» (Mulas, 1973, p. 60). È poi anche quello dell’artista e del suo rapporto con il fare, come Mulas esemplifica

descrivendo il diverso uso della fiamma ossidrica in Alberto Burri mentre realizza le sue *Plastiche* e Pietro Consagra mentre salda le sue sculture:

Siamo di fronte, cioè, a due comportamenti, opposti rispetto al fare, pur avendo il comun denominatore del mezzo. Di questi comportamenti quello di Burri è significativo dal punto di vista del fotografo, l'altro, quello di Consagra, del tutto insignificante. Questo vuol dire che è inutile fotografare Consagra mentre esegue l'opera; bisogna invece cercarlo prima, fra i suoi disegni e le macchine da proiezione, fra i soggetti delle opere e gli enormi disegni esecutivi (Mulas, 1973, p. 60).

La sfida è quella di mettersi costantemente alla prova, per cercare dire qualcosa di nuovo, su quanto avviene, in tempo reale, come gli capita nello stabilire un rapporto con i *Quadri specchianti* (e poi anche gli *Oggetti in meno*) di Michelangelo Pistoletto (Pola, 2019), cercando il modo più adeguato per interpretare la loro ambiguità riflettente: «Fotografare il comportamento è anche un modo di verificare il proprio atteggiamento: ed è un modo di intervenire, di esserci, di lasciare un segno, dire qualcosa su ciò che accade» (Mulas, 1973, p. 70). Comportamento è anche saper comprendere la poliedricità di maestri come Lucio Fontana, nella consapevolezza che ogni dettaglio, anche quello in apparenza meno significativo, conta, come nelle foto scattategli a Comabbio poche settimane prima della sua scomparsa: «Comportamento, però, è dire, capire e cogliere aspetti diversi di persone e cose, modificare un atteggiamento nel guardarle, nel considerarle, nel fotografare» (Mulas, 1973, p. 72). In questa stessa pubblicazione, Colombo è inserito nella sezione dedicata a *I materiali*, con una descrizione di poche righe: «Con le foto di Colombo ho cercato di sottolineare l'uso di materiali elettrici. L'ho fotografato mentre lavorava al buio facendosi luce con due faretto a pila sostenuti, ai due lati degli occhi, da un telaio simile a quello degli occhiali» (Mulas, 1973, p. 74). Non è casuale che l'attenzione si concentri, in questa circostanza, proprio su questo ritratto fotografico (realizzato in occasione di *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*) in cui l'artista è tutt'uno con il materiale luminoso che costituisce il suo lavoro, quale grado minimo delle possibilità di azione che esso richiede al fruitore.

È nel corso degli anni Sessanta che Mulas precisa questa sua esigenza aderenziale, che si pone come necessità di corretta interpretazione dell'autenticità fisica e mentale della singola opera, ma anche come restituzione di comportamenti e rituali che esprimono una nuova e dinamica identità del fare artistico: di questa duplicità e complessità, le immagini dedicate a Colombo paiono emblematiche, in particolare con il lavoro che

attraverso la sequenza fotografica viene fatto sulla dimensione performativa, interferente e multimediale della contemporaneità, e sui codici linguistici stessi dell'immagine nel suo senso più ampio. Mulas interpreta la fotografia come relazione e processo, che proprio nell'incontro con i nuovi corpi e comportamenti che abitano la scena dell'arte degli anni Sessanta lo porta sempre più a esplicitare quelle «'concettualità' della fotografia» riscontrabili in particolare nelle sue *Verifiche*: «l'autonomia operativa della macchina, la manipolazione temporale, lo scarto visivo producibile attraverso un espediente tecnico quale l'ingrandimento, l'idea di fotografia come traccia» (Marra, 2012, p. 220). In questi lavori, corpi e comportamenti lasciano spazio a una radicale messa in questione della fotografia stessa, tanto che «quando è il caso dell'autoritratto, Mulas mette in scena se stesso tra la propria ombra e il proprio riflesso in uno specchio, il volto però del tutto coperto-identificato dall'occhio-protesi della macchina fotografica» (Grazioli, 1998, pp. 282-283).

Un ultimo passaggio va dedicato a quello che risulta ad oggi un *unicum* assoluto nella produzione di Mulas: un ritratto fotografico di Colombo, tendenzialmente ascrivibile al 1970, la cui stampa fotografica in bianco e nero si ritrova ritoccata manualmente, su alcuni minimi dettagli, in colore rosato. L'artista vi appare di profilo, a mezzo busto, in abito elegante e bombetta; la sua figura si staglia contro un fondo di luce artificiale intensa che proviene dalla vetrina retrostante, dove alcuni fiocchi "accesi" dal colore rosa sembrano quasi una dedica, un'affettuosa carezza. L'immagine pare un momento di intimità e confidenza, ma assume immediatamente quella straordinaria sintesi di atmosfera che connota le fotografie di Mulas, nel richiamare proprio il lavoro di Colombo: vi riconosciamo la luce, la geometria, la sfida percettiva nell'essenzialità dei mezzi espressivi, il corpo/comportamento. È il farsi assoluto ed emblematico di un istante qualsiasi, che potremmo ritenere chiarissima dimostrazione di quanto Mulas sosteneva in merito al suo rifiuto della poetica del «momento decisivo» di Henri Cartier-Bresson:

A me d'una situazione non interessa tanto l'eccezionalità dell'attimo: in genere questo tipo di fotografia ti porta a scartare tutto quello che non è eccezionale, tutto quello che non è un momento privilegiato. Io invece ho sempre avuto prima istintivamente, poi consapevolmente, una tendenza a riprendere quelle cose che sono banali. Magari un uomo seduto fermo a un tavolo davanti a me mi può suggerire una presenza reale, può essere per me il soggetto ideale, indipendentemente da quello che fa; anzi se non fa niente è meglio, e se mi guarda anche in macchina meglio ancora. [...] Cioè io non voglio essere legato tutto il giorno e tutta

la vita a questi pochi attimi eccezionali. Io voglio che ogni momento della mia vita possa essere un attimo eccezionale. [...] Io ho scelto un attimo uguale ad altri diecimila attimi, non è un attimo privilegiato. La verità è tutta la nostra vita, tutta la nostra giornata minuto per minuto e ogni minuto può valere l'altro e anzi deve valere l'altro (*Conversazioni con Ugo Mulas*, 1973).



Fig. 6 – Gianni Colombo, Milano, 1970
Foto Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati

Nelle immagini dedicate a Colombo e al suo lavoro, Mulas realizza la sua «teatralità bidimensionale (la fotografia), capace di comunicare un momento di grazia, un'energia inaccessibile, un'istanza umana e artistica» (Celant, 1989, p. 177). Come è stato correttamente sottolineato, per lui

La fotografia è un territorio comune dove si accumula l'estraneità reciproca del fotografante e del fotografato, è una membrana sensibile che aspira all'osmosi e a un rapporto di unità, mantenendo però le differenze. È un interstizio fuori di ognuno, cosa e persona, in cui si riassumono le pluralità e i modi di sentire e di vedere di entrambi. In questo senso la fotografia è duale, dispiega un mondo personale e oggettivo, i pensieri simultanei che la attraversano, secondo una prospettiva doppia. Assunta nella sua dualità, la fotografia dà quindi luogo a una lettura continua di territori paralleli. È un discorso legato al movimento di una persona che, con la sua macchina o strumento di registrazione, è alla ricerca del divenire

della vita, ne rispecchia la filosofia di interpretazione, ma diventa anche una documentazione o una esposizione di un "panorama", che possiede un suo movimento interno (Celant, 1989, p. 177).

Vincendo questa estraneità reciproca e nel suo ruolo di testimone critico e attivo, Mulas ha saputo restituire il senso più autentico dell'opera di Colombo, muovendosi insieme a lui nelle sue spazialità interroganti, le quali si collocano proprio sul crinale della ridefinizione di nozioni cruciali per la contemporaneità, quali il corpo e il comportamento. Restituendoci attori e spazi che in quegli anni si facevano agenti e performanti nel nuovo teatro della creatività che si apriva a includere il mondo: e lo ha fatto con tutta l'intensità possibile, nei territori paralleli e sempre più interconnessi della fotografia, dell'arte e della vita.

Bibliografia

Arcangeli, F. (1972), *Opera e comportamento*, in Arcangeli, F. (1977), *Dal Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino.

Barbero, L.M., Pola, F. (a cura di) (2010), *A Roma, la nostra era avanguardia*, Electa, Milano.

Bonito Oliva A. (a cura di) (1970), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, Centro Di, Firenze.

Fagiolo Dell'Arco, M. (1968), *Colombo: uno spazio per gli occhi e per la psiche*, «Cartabianca», marzo, n. 1, pp. 6-8.

Barilli R. (1972), *Opera o comportamento?*, in Barilli R. (1979), *Informale, Oggetto, Comportamento. Volume II: La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano.

Barilli R. (a cura di) (2017), *Comportamento. Biennale di Venezia 1972 Padiglione Italia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Caramel, L. (a cura di) (1999), *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento 1970-74*, Kappa, Roma.

Celant, G. (1989), *Spartiti fotografici*, in Celant, G. e Mulas, M. (a cura di), *Ugo Mulas*, Federico Motta Editore, Milano.

Colombo, G. (1960), [*Penso che solo nella variazione...*], in *Miriorama 4. Attività del gruppo T. Mostra personale di Gianni Colombo*, Galleria Pater, Milano.

Colombo, G. (1966), *Ambiente sperimentale a zone contigue (1964-65)*, «Il Verri», ottobre, (22), pp. 126-127.

Colombo, G. (1964-67), *Topoestesia (progetto: 1964-67)*, ora in Fagone, V. (a cura di) (1995), *I Colombo. Joe Colombo 1930-1971. Gianni Colombo 1937-1993*, Mazzotta Editore, Milano, p. 403.

Colombo, G. (1984), in Varga, M. N., *L'arte senza programma. Intervista a Gianni Colombo*, «Terzoocchio», marzo, n. 30, p. 46.

Colombo, G. (1990), *Storia come filtro della qualità. Intervista di Jole De Sanna*, in Fagone, V. (a cura di) (1995), *I Colombo. Joe Colombo 1930-1971. Gianni Colombo 1937-1993*, Mazzotta Editore, Milano.

Conversazioni con Ugo Mulas (1973), in Quintavalle, A.C. (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Università, Parma.

Fagone, V. (a cura di) (1995), *I Colombo. Joe Colombo 1930-1971. Gianni Colombo 1937-1993*, Mazzotta Editore, Milano.

Fameli, P. (2019), *Esperienza come forma. Le poetiche del Comportamento in Italia negli anni Settanta*, Bononia University Press, Bologna.

Barilli, R., Calvesi, M., Trini, T. (1970), *Gennaio '70. Comportamenti, progetti, mediazioni. 3a Biennale internazionale della giovane pittura*, Edizioni Alfa, Bologna.

Consagra, P., Mulas, U., Eco, U. (1973), *Fotografare l'arte*, Fratelli Fabbri Editore, Milano.

Lecce, C., Frescaroli, L. (2018), *Eurodomus 1966-1972. Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani*, «Ricerche di s/confine», Dossier 4. Esposizioni, pp. 417-430.

Grazioli, E. (1998), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

Grazioli, E. (2010), *Ugo Mulas*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.

Melloni, L. (2004), *Gli ambienti del Gruppo T*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Menna, F. (1968), *Sperimentazioni di Gianni Colombo*, «Le Arti», maggio, n. 5, pp. 63-64.

Mulas, U. (1973), *La fotografia*, Einaudi, Torino.

Pola, F. (2004), *Progetto ed etica: possibilità ed esistenza nell'opera di Gianni Colombo*, in Cerritelli, C., *Gianni Colombo. Lo spazio come campo attivo*, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 2004, pp. 67-77.

Pola, F., (2015), *Neologismi creativi dello spazio*, in *Gianni Colombo. L'ultimo ambiente*, A arte Invernizzi, Milano, pp. 109-124.

Pola, F. (2019), *Ugo Mulas. Intrecci creativi*, Marsilio, Venezia.

Pola, F., Scotini, M. (a cura di) (2015), *Gianni Colombo. The Body and the Space 1959-1980*, Marsilio, Venezia.

Quinz, E. (2014), *Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi*, Mimesis, Milano-Udine.

Scotini, M. (2004), *Spettatore che scende le scale. Gianni Colombo e lo spazio della rappresentazione*, in Cerritelli, C., *Gianni Colombo. Lo spazio come campo attivo*, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 2004, pp. 92-104.

Scotini, M. (2015), *Gianni Colombo: la teatralità e l'ultimo ambiente*, in *Gianni Colombo. L'ultimo ambiente*, A arte Invernizzi, Milano, pp. 9-15.

Sergio, G. (2010), *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Johan & Levi, Monza.

Sergio, G. (2015), *Information document œuvre. Parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris.

Trini, T. (1972), *L'arte di G. Colombo*, «Data», II, aprile, n. 3.

Troncone, A. (2014), *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Post-media Books, Milano.