

Da: *Gianni Colombo*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Scotini, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 14 settembre 2009 - 13 gennaio 2010), Skira, Milano 2009, pp. 67-73.

L'interazione è voluta, si fa manipolando l'opera ***Intervista a Giovanni Anceschi***

Carolyn Christov-Bakargiev

Giovanni Anceschi: C'è un ritorno di interesse molto forte per Gianni Colombo. Noi adesso siamo riscoperti perché eravamo anticipatori, abbiamo fatto un'arte immersiva e interattiva ben prima dell'era digitale.

Carolyn Christov-Bakargiev: *Per gli artisti che oggi usano la luce e il movimento, come Olafur Eliasson, Colombo è un punto di riferimento. Lo è anche per gli artisti relazionali che reputano importante la partecipazione dello spettatore nell'opera. L'interesse per Colombo è soprattutto legato al tentativo di elaborare la questione dell'impatto della cultura digitale nella società. Nasce una reazione che si esprime come desiderio di sensualità, desiderio di un approccio fenomenologico all'esperienza reale, un'esperienza che si percepisce in questa epoca come disarticolata da YouTube, e dal social networking in rete. Questo spiega l'impulso ad ancorare il corpo nello spazio reale. Cosa ci succede quando siamo davvero lì dentro, nello Spazio elastico rispetto allo spazio liquido della rete?*

GA: La vita di *Miriorama*, del Gruppo T con Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Grazia Varisco, e io, dura nove o dieci anni. Datiamo la nostra dichiarazione al 1959 e poco dopo, nel gennaio 1960, facciamo la prima mostra. Colombo era il vero artista del gruppo. Io invece ero considerato all'epoca il teorico del gruppo perché avevo studiato filosofia e fenomenologia con Enzo Paci. Mio padre, Luciano Anceschi, era un fenomenologo della stessa scuola di un grande filosofo italiano non troppo riconosciuto, Antonio Banfi. Il nome del Gruppo T viene dalla parola Tempo. T è il tempo. Avevamo scritto il nostro manifesto *Miriorama I* che indicava una condizione spazio-temporale.

Il mio vero e autentico maestro, quando sono stato a studiare a Ulm, era Tomás Maldonado. Sono un designer, un teorico del design, un designer della comunicazione e, come per Maldonado, tutto va in parallelo.

CCB: *La storia della comunicazione e di che cosa possa significare oggi è tema problematico. All'epoca in cui avete iniziato a lavorare la comunicazione aveva qualcosa di utopistico e di legato al desiderio di una ricostruzione della società e delle sue relazioni in antitesi alla società dello spettacolo, come direbbe Guy Debord. Però adesso viviamo in una società della comunicazione, e se l'equivalente di Debord scrivesse oggi, parlerebbe del problema della comunicazione come spazio dell'alienazione. Oggi si comunica la comunicazione stessa...*

La riscoperta del Gruppo T e dell'arte partecipativa e immersiva, spesso cinetica degli anni Sessanta, cambia di segno quelle esperienze nella lettura che se ne può fare oggi.

Voi avete fatto all'epoca un percorso da un'idea di autonomia dell'opera a un'idea di partecipazione. Ma adesso questa partecipazione è diventata una gabbia. Oggi si passa moltissimo

tempo, come davanti alle macchine nell'epoca delle fabbriche nell'Ottocento, su Outlook a controllare le email, o su Facebook o su Twitter. Si è alienati dall'ossessione di caricare immagini e video, di aggiornare liste digitali di contatti. Conseguentemente, per noi adesso, andare indietro a rivedere le attività del Gruppo T rappresenta un percorso inverso. È un percorso fuori da una partecipazione iper-attiva assoluta che non dà più spazio al corpo, verso una ripresa di contatto con la fisicità dell'intervenire sui materiali in maniera tattile.

Mi raccontano che oggi i giovani avvertono una sorta di angoscia di perdita della corporeità, e che avviene una forma di iper-relazione, quasi per ansia. Sono strane reazioni che vanno analizzate. Pensare a Colombo aiuta a capire questi meccanismi.

GA: Capisco ora quello che le nostre opere proponevano: si ponevano come ritorno al corpo invece che abbandonarlo.

CCB: *Esattamente. Nello Spazio elastico c'è meno possibilità di relazione che in Facebook o in YouTube, perché al massimo ci sono due o tre persone.*

GA: L'invenzione forte nei nostri ambienti, la cosa fondamentale dei nostri ambienti è che lo spettatore arrivava veramente a essere un esecutore e un coautore.

CCB: *Un attore.*

GA: C'è un ambiente che Boriani e io abbiamo fatto a Eindhoven. Un pavimento è diviso in quadrati con tante pedane a funzionamento elettromeccanico. E dall'alto veniva una luce stroboscopica in un ambiente di specchi che moltiplicavano questo effetto. È stato recentemente riallestito allo ZKM di Karlsruhe, sostituendo oggi la parte delle pedane meccaniche con materiale elettronico. Con questa situazione meno meccanica di allora, lo spettatore entra e capisce che può danzare. Sono rimasto sorpreso da questa fluidità e da questo riconoscimento. Ballano... questa è la dimensione interattiva.

CCB: *Avrei piacere di ripercorrere con te i primi anni dell'attività di Gianni Colombo quando realizzava ceramiche. In questi lavori si vede l'influenza di Lucio Fontana e di Paul Klee.*

GA: Sono stati i suoi grandi amori. Ma già nel settembre del 1959 abbiamo fatto una mostra alla Galleria Pater, dove Gianni ha presentato delle opere in feltro con dei tagli.

Pochi capivano cosa volevamo fare. L'unico che aveva la strumentazione concettuale veramente in sintonia con noi era Umberto Eco. Conosceva Max Bense...

CCB: *L'amore e la conoscenza di John Cage gli ha dato anche un'apertura mentale all'idea di partecipazione, e di un'opera che non è mai finita... Ha scritto La forma del disordine, nell'"Almanacco Bompiani" del 1962 che è poi il suo testo più filosofico.*

GA: Eravamo molto amici di Bruno Munari e Piero Manzoni. In quel numero dell'"Almanacco Bompiani" sull'arte programmata, Munari ci ha chiesto di fare delle grafiche programmate.

CCB: *Come hai conosciuto Colombo?*

GA: Davide Boriani e Gabriele De Vecchi frequentavano il liceo artistico di Brera. All'esame di maturità Gianni venne a dare l'esame da privatista. E quindi loro tre si sono conosciuti nel 1957.

Era fratello di Joe Colombo il quale era un artista del gruppo dei nucleari, era già "dentro" le avanguardie. In fondo molto viene da lì... Anche Fontana è un legame, il primo Colombo passa dagli spazialisti, dai nucleari, dall'arte interplanetaria. Loro tre si iscrivono poi all'accademia da Achille Funi, che aveva origini futuriste, un uomo con uno *humour* straordinario... C'è un ritratto di Gianni Colombo fatto da Funi... Io invece mi iscrivo a filosofia e faccio un paio di esami con Enzo

Paci e Cesare Musatti – psicanalisi e percettologia. Non era la mia vita diventare filosofo, l'ho fatto più come una gentilezza a mio padre, Luciano Anceschi. Nel frattempo avevo conosciuto Enrico Baj, Enrico Castellani, Piero Manzoni e altri tramite mio padre. Baj mi fa fare una mostra a Parigi alla Galleria Le soleil dans la tête. Non mi sono iscritto a Brera, ma mio padre mi ha portato da Funi e sono stato uditore dell'Accademia per almeno due anni, dove ho imparato a fare l'affresco. Anche Boriani è bravissimo nell'affresco. Nella classe di Funi c'era anche Grazia Varisco, ma da bravi maschilisti non l'abbiamo invitata alla nostra prima mostra a Bellinzona. All'inizio lavorano insieme Boriani, Colombo, De Vecchi e Berta. Poi io ho sostituito Berta nel gruppo quando loro tre decidono di fare una mostra a Milano e volevano un quarto partecipante e Berta non gli sembrava abbastanza bravo.

CCB: *Se studiavate l'affresco con Funi perché Colombo fa ceramica da giovane?*

GA: Anche Boriani ha fatto ceramica. A Brera si seguivano vari corsi, tra cui ceramica. Ha fatto anche delle incisioni. Altre sue prime opere erano polimateriche. Noi guardavamo anche a Tàpies infatti.

Come tutta l'avanguardia storica, eravamo spinti da un desiderio di realtà. Facevamo dei "prelievi" dal pavimento della strada, ho dei ricordi bellissimi di "prelievi" di pavimentazione. Questo impulso c'è anche nei futuristi. Prampolini era nell'aria.

CCB: *Tutto il Novecento è rimasto affascinato dalla realtà. La realtà è diventata un concetto forte proprio in quel secolo. Il desiderio di realtà era in Bertolt Brecht, in tutti. Il quadro più astratto esiste nel mondo non perché astratto dal mondo bensì perché è un oggetto reale, concreto, non rappresentativo per l'avanguardia.*

GA: Concreto è voglia di realtà. Maldonado ha scritto delle cose interessanti negli anni Quaranta contro l'illusionismo, contro la nozione di astrazione, come astrazione dalla realtà.

CCB: *Per tornare a Colombo: le sue prime mostre con le ceramiche non facevano parte della conversazione tra gli artisti. Partecipava solo per avere riconoscimenti, per avere dei premi.*

Non c'erano curatori. Si sottoponeva il lavoro e si veniva selezionati, ma non faceva parte del sistema che produceva cultura. Non aveva nulla a che vedere con voi, con il sistema della cultura e dello scambio di idee a Milano.

GA: Esatto. Quello che avevamo in comune era lo sguardo sulle avanguardie. Ma Gianni era anche un umorista. Lui faceva delle cose mobili anche in ceramica. È stato il primo di noi a fare delle cose mobili, cinetiche.

CCB: *Quadrante mutabile è del 1958. Sembra quasi un taglio di Fontana ma mobile, ed è del 1958, cioè molto presto.*

GA: Ci si vedeva al bar, ma non al Jamaica, il nostro era quello di fronte. Guai andare al Jamaica, eravamo contro!

CCB: *Perché?*

GA: Eravamo giovani e contro quelli lì che erano non dei padri ma cugini un po' più vecchi – Manzoni, Castellani eccetera. Eravamo un po' dei *Blouson Noir*. Eravamo un gruppetto anche in quel senso... Gli altri avevano un po' paura di noi.

CCB: *Questa idea di un soggetto collettivo, multiplo più che collettivo, autonomi ma anche insieme, come nasce? In fondo, da lì a poco costituite il Gruppo T.*

GA: Nel 1959 facciamo insieme la prima mostra e vendiamo tutto.

CCB: *Cos'era la Galleria Pater?*

GA: Era un affitta camere.

CCB: *Avete affittato la galleria...*

GA: Era così che Manzoni faceva le prime mostre. Tutti facevano così le mostre – si affittava lo spazio. Ma quando il gallerista ha visto che abbiamo venduto tutto, disse che l'anno seguente dovevamo fare una personale per ciascuno... così si garantiva quattro affitti... e prendeva la percentuale sulle vendite.

CCB: *Il fatto di usare il feltro era molto innovativo. Quale altro artista l'ha fatto prima? Beuys ha usato il feltro dopo, e Burri non ha fatto opere con il feltro, bensì con i sacchi. Come è venuto in mente a Colombo di usare il feltro?*

GA: Il feltro è tattile...

CCB: *Ottuso, soffice, opaco...*

GA: Questi tagli sono tasche dove la tua mente pensa di mettere la mano...

CCB: *Sono opere da toccare... In maniera diversa dal velluto perché ha una densità...*

GA: Il feltro è più sensuale del velluto.

CCB: *È meno visivo e più tattile... questo è molto importante perché se è stato uno dei primi a utilizzare il feltro in maniera preponderante (cioè non solo come frammento in un collage) anticipa non solo Beuys, ma anche Bob Morris, e tantissimi altri, anche Reinhard Mucha.*

GA: Era il 1959.

CCB: *Lo sguardo sprofonda nel feltro.*

GA: Anche le sue altre opere sono attualissime. In alcune metti la mano e spingi, muovi...

CCB: *Spingi le biglie...*

CCB: *Nella mostra del 1959, Colombo espone dei feltri, al premio San Fedele a Milano nel 1959, erano le stesse opere che erano alla Pater un mese prima?*

GA: Penso di sì.

CCB: *Avete successivamente fatto una mostra del gruppo alla Galleria Azimut.*

GA: La Galleria Azimut è importante, il fatto che entriamo in contatto con gli artisti che l'hanno creata è importante. Ero già in contatto con Manzoni attraverso l'universo di mio padre. Forse addirittura per mio tramite, credo, Piero trova lo spazio, vicino a Brera, che diventerà Azimut, e sorge il problema di allestirlo. Davide Boriani, Gabriele De Vecchi e io, gli diamo una ricca mano ad allestire lo spazio.

CCB: *Con le luci mi hanno detto...*

GA: Abbiamo fatto anche le piantane, con il sistema d'illuminazione, compreso di impianto.

CCB: Viene da questo lavoro pratico e funzionale di architettura d'interni l'idea di portare la luce nelle opere? Visto che le opere con la luce vengono dopo questo momento.

GA: No.

CCB: E da dove viene? Anche Fontana aveva fatto un lampadario, un lavoro con la luce, ma forse era proprio illuminazione, non un'opera.

GA: L'interesse per la luce viene dai futuristi. In quell'epoca studiavamo i loro testi.

CCB: Però la luce era metaforica nei futuristi. Voi avete invece realizzato fisicamente alcune idee del progetto futurista!

GA: Secondo me molte cose che abbiamo fatto erano un prendere in parola gli scritti futuristi.

Neanche in parola, in senso letterale. Loro hanno scritto, "noi porremo lo spettatore al centro del quadro", e noi l'abbiamo fatto. La componente costruttivista o geometrizzante è arrivata dopo. Arriva però senza mai avere l'intenzione di essere un tema, ma sempre al servizio del tempo, del movimento, dell'esperienza. Gianni fa il "muro" (*Strutturazione pulsante*). I muri erano a quadratini, come li farebbe un costruttivista.

CCB: Non è una griglia modernista però.

GA: Non è per fare l'inno al quadratino.

GA: Ricordo che alla mostra di Azimut ho portato un quadro tutto nero. E poi un secondo lavoro che era un'opera grigia con una tasca. Non sensuale come quella di Gianni... il mio lavoro era più secco.

CCB: Cosa era la vostra seconda mostra alla Galleria Pater – Miriorama 1?

GA: Il nome ci fu dato dal pittore Enrico Bordini, una persona molto colta che quando ha sentito dire che facevamo delle mostre con delle opere in movimento, si ricordò che esisteva nel Settecento il miriorama.

CCB: Lì fate un lavoro in collaborazione, "collettivo".

GA: Sì. Ti racconto l'aneddoto. Gianni e Davide sono andati a Monza a vedere la corsa delle automobili e c'era un enorme *Zeppelin* nel cielo e decidono che dobbiamo farlo anche noi. Poi insieme facciamo un pallone all'interno dell'ambiente della mostra. Esiste un certificato su carta velina dove c'è scritto il titolo *Ambiente a volume variabile*, poi Bruno Munari lo ha ribattezzato *Grande oggetto pneumatico*. Che ci fosse già il vocabolo "ambiente" è molto importante nella storia degli anni Sessanta.

CCB: Perché Munari ha cambiato il titolo?

GA: Era stato futurista. Era considerato un "ometto", faceva i giochini, le sculture, le macchine inutili, considerate come una *boutade*, poi era un grafico. Gli architetti lo maltrattavano, dicevano "no, lui è un artista", i designer idem. E gli artisti dicevano "no, è un designer".

Quando facciamo questa mostra presentiamo non solo l'ambiente con il volume gonfiabile, ma anche una prima sezione fondamentale, dove allestiamo opere di altri artisti, e fotografie di opere di artisti che consideravamo significativi precedenti al nostro lavoro. C'erano fotografie di opere di Brancusi, chiediamo a Baj uno specchio, eccetera.

CCB: *Le opere storiche erano solo fotografie?*

GA: Quasi tutte... Ma l'opera di Fontana era vera, e anche quella di Tinguely era vera. Era un Tinguely bianco e nero. Ma i nostri amici ideali erano i Fluxus. Non li conoscevamo, ma siamo molto più vicini a Fluxus che non a "quelli del quadratino", cioè all'arte programmata.

Per tornare alla mostra *Miriorama 1*, c'erano fotografie e opere e c'erano testi. Erano dei tabelloni in cui era riprodotto un frammento del testo *Punto Linea Superficie* (1926) di Kandinsky, in cui si parlava del tempo, e c'era un frammento di scritto di Klee, tratto dalle sue lezioni del Bauhaus, da *Teoria della forma e della figurazione* (1956). Poi c'era una parte del *Manifesto tecnico* del movimento futurista del 1910 in cui si parla di luce elettrica.

CCB: *I testi erano stampati da voi?*

GA: Io e Gianni la notte prima...

CCB: *Da chi è stata curata la prima sezione della mostra? Chi ha fatto le scelte, per dire questi sono i nostri riferimenti storici?*

GA: Era curata da noi. Questo rende l'evento molto speciale. Poi, nella parte con le nostre opere, tutte erano collaborazioni. Abbiamo fatto tutto insieme. Le opere in mostra sono opere collettive.

CCB: *In quale di queste opere vedi di più la personalità di Colombo?*

GA: Nei palloni... perché era interattivo... I grandi palloni d'aria cacciavano via lo spettatore!

CCB: *Quando si riempiva l'Ambiente a volume variabile – Grande oggetto pneumatico, dovevi uscire... Si riempiva, si sgonfiava... avanti e indietro...*

GA: ... Sì, i palloni è il nome familiare... dicevamo: "hai portato i palloni?" L'*Ambiente a volume variabile* sono tanti palloni. Sembravano dei preservativi gonfiabili... Erano fallici.

CCB: *Questo sembra anche uno dei primi lavori gonfiabili della storia dell'arte.*

GA: C'è ancora una discussione con il gruppo Zero. Perché hanno fatto esattamente la stessa cosa. Ma noi l'abbiamo fatto prima di tutti.

CCB: *Ma quello che non avete fatto prima di tutti è l'arte cinetica se pensi al 1955 da Denise René, la mostra Le Mouvement. Rispetto a Le Mouvement, voi siete una seconda generazione, infatti Tinguely lo mettete tra i grandi precursori.*

GA: È stato Davide Boriani ad arrivare un giorno al bar e dire: "dobbiamo fare delle opere in movimento". Ma per il Gruppo T, l'idea centrale non è il movimento. Per noi il corpo è centrale, non il movimento. Il tempo, la temporalità alla Edmund Husserl, quello era importante.

Questo accade quando stavamo preparando la mostra *Miriorama 1*. Non c'erano ancora opere di Colombo con l'animazione elettromeccanica in quella mostra. Con *Miriorama 1* parte il movimento, ma non quello elettromeccanico. A *Miriorama 1* c'era *Pittura in fumo*, che si muoveva, e i palloni, la *Superficie in combustione* e le *Ossidazioni*. Opere collettive che si muovevano certo – c'era la pompa che gonfiava, l'erogatore d'aria e la sorgente del calore era un fornello elettrico. C'era l'elettricità ma non motorini... il fornello. La pompa dell'aria per gonfiare i palloni. Che era un aspirapolvere, e poi c'era l'aspiratore della galleria che succhiava il fumo.

CCB: *Nella sua prima mostra personale, Miriorama 4, nel 1960, Colombo espone le prime opere partecipative con movimento elettromeccanico, cioè con motorini, ma espone anche allo stesso tempo altri lavori con movimento manuale. Quindi lui stava facendo queste opere alla fine del 1959*

e li espone nella mostra Miriorama 4. Ricordi se le Strutture pulsanti erano in questa sua prima mostra personale?

GA: Sì, all'epoca chiamavano le *Strutture pulsanti* con il soprannome familiare "muri".

CCB: *Quindi lui ha esposto contemporaneamente i lavori con un meccanismo interattivo manuale e quelli col motorino?*

GA: Sì. Questo è importante perché nel caso dei lavori a interazione manuale, era intenzionale che fossero interattivi. L'interazione è voluta, si fa manipolando l'opera.

Milano, 7 maggio 2009