



Università Ca' Foscari di Venezia
Corso di Laurea magistrale in Storia delle arti
e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

**“Il mondo sarà la scena e la controcena
di una rappresentazione continua”**

Pinot Gallizio: storia delle mostre postume
e della sua fortuna critica.

Relatrice

Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore

Dott. Vittorio Pajusco

Laureando

Leonardo Manera

Matricola 876501

Anno accademico

2019/2020

Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita caeteris natura intra praescriptas a nobis leges coercetur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam prefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde comodius quicquid est in mundo. Nec te celestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas...

Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*.

Non ti diedi né volto, né luogo che ti sia proprio, né alcun dono che ti sia particolare, o Adamo, affinché il tuo volto, il tuo posto e i tuoi doni tu li voglia, li conquisti e li possieda da solo. La natura racchiude altre specie in leggi da me stabilite. Ma tu che non soggiaci ad alcun limite, col tuo proprio arbitrio al quale ti affidai, tu ti definisci da te stesso. Ti ho posto al centro del mondo affinché tu possa contemplare meglio ciò che esso contiene. Non ti ho fatto né celeste né terrestre, né mortale né immortale, affinché da te stesso, liberamente, in guisa di buon pittore o provetto scultore, tu plasmi la tua immagine...

INDICE

Introduzione		4
Capitolo 1. L'homo ludens Gallizio		
1	Pinot Gallizio, "piccolo mago dell'antimondo"	8
2	Gallizio performatore	16
Capitolo 2. Le mostre personali <i>post</i> Gallizio		
1	Biennale di Venezia (Venezia, 1964)	29
2	Mostra di Pinot Gallizio (Santa Vittoria d'Alba, 1966)	33
3	Il Laboratorio Sperimentale di Alba (Torino, 1974)	38
4	Alba del Piemonte (Alba, 1984)	46
5	Le situationnisme et la peinture (Parigi, 1989)	40
6	Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici (Torino, 1992)	53
7	L'immoralità del perimetro (Alba, 1994)	61
8	L'uomo, l'artista e la città (Alba, 2000)	63
9	Pinot Gallizio e il suo tempo (Alba, 2007)	66
Capitolo 3. Le mostre collettive <i>post</i> Gallizio		
1	L'Informale in Italia (Lucerna, 1987)	74
2	Alta Tensione 50/80 (Alba, 1987)	80
3	A proposito dell'Internazionale Situazionista (Parigi, 1989)	85
4	Un'avventura internazionale (Rivoli, 1993)	93
5	Jorn in Italia (Moncalieri, 1997)	100
6	Le Langhe e i loro pittori (Alba, 1997)	105
Capitolo 4. Al di là delle mostre		
1	Archeologia, Architettura, Ceramica	109
2	Il significato di Gallizio per la nuova generazione	127
Conclusioni		133
Bibliografia		136

INTRODUZIONE

La curiosità nacque con l'universo, scriveva Lautréamont nei suoi *Canti di Maldoror*¹. Quale introduzione migliore per presentare una figura eccezionale come quella del pittore albese Pinot Gallizio. Le molteplici fonti lo descrivono come un uomo eccentrico, singolare, oscillante tra numerose professioni e interessi, sempre all'erta, vitale, studioso divertito e artista profondo. Scrive appunto Maria Teresa Roberto, a capo del progetto di catalogazione delle opere di Gallizio che ha visto la luce nel 2001, a trentasette anni dalla morte del pittore:

la stratificazione di significati che caratterizza le opere di Gallizio e la concentrazione del suo percorso, inversamente proporzionali alla sua stessa brevità, trovano la loro ragione proprio nelle molteplici esperienze e competenze cui egli ha potuto attingere quando si è avvicinato all'arte, e insieme nel suo radicato bisogno di ridefinire instancabilmente il proprio volto e i propri obiettivi².

¹ Lautréamont, *I canti di Maldoror*, Bur Rizzoli editore, Milano, 1995, p. 177.

² M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, a cura di M.T. Roberto con F. Comisso e G. Bartolino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 2001, p. 20.

Continua Lautréamont, «lui non fa come gli altri; i suoi abiti lo rivelano abitante di un qualche paese lontano»³. Rapportando queste parole al discorso su Gallizio, una caverna sarebbe più pertinente. Spesso, l'unicità di questo personaggio - che a tratti è diventata una sorta di agiografia - aveva avuto la meglio su un'argomentazione filologica: «è questo un nodo che la vicenda critica costruitasi intorno alla figura di Gallizio ha in molti casi eluso, enfatizzando e mettendo in primo piano la singolarità di un percorso biografico anomalo, da cui l'originalità dell'opere deriverebbe come per emanazione»⁴. Quello che ci apprestiamo a indagare infatti è un determinato aspetto della sua multiforme avventura, che trascende, temporalmente, la sua personalità; ovvero ripercorrere la storia delle mostre postume dedicate all'artista e approfondire la fortuna interpretativa che si costruisce in seguito alla sua morte. «La singolarità della posizione di Gallizio nel panorama internazionale di quelli anni risiede dunque non solo nelle intenzioni e nella morfologia della opere, ma anche nelle tappe di un itinerario teorico, critico ed espositivo non assimilabile a quello di alcun suo contemporaneo»⁵, sottolinea accuratamente Maria Teresa Roberto.

Ai critici sembra talvolta mancare il fiato quando rievocano Pinot Gallizio, quasi come se non riuscissero ad inseguire il suo ininterrotto svolazzare di fiore in fiore, la sua personalissima antologia.

Si inizierà, allora, ricostruendo brevemente l'avventura biografica dell' "homo ludens" Gallizio, che si era auto-soprannominato "piccolo mago dell'antimondo" e che, nella riflessione sull'abitabilità dell'arte, aveva accelerato alcuni elementi distintivi dell'imminente arte performativa.

Volendo poi dare conto del fenomeno generale, e compatibilmente con l'impossibilità di ripercorrere tutte le rassegne postume a causa del numero elevato delle stesse e delle relative fonti, la scelta è ricaduta su quelle che, o per importanza del contributo metodologico che era seguito ad esse o per l'influenza che avevano esercitato sulle esposizioni successive, avevano gettato un bagliore innovativo in tale direzione.

³ Lautréamont, *I canti di Maldoror*, op. cit., p. 185.

⁴ Ivi, p. 19.

⁵ Ibidem.

È parso evidente come l'opera di Gallizio si inserisca agevolmente sia in un ragionamento espositivo individuale, che come testimonianza di una collettività della vicenda artistica tra gli anni Cinquanta e Sessanta, stagione di autentiche sintonie culturali.

Si procederà, dunque, nel secondo capitolo con la storia delle mostre postume personali, a partire dalla Biennale del 1964 che segnerà l'inizio di questo itinerario.

Nel terzo capitolo, invece, si ricostruiranno le esposizioni, sempre postume, ma collettive: Gallizio si era sempre circondato da numerose personalità, aveva portato ad Alba, la sua città, numerose figure della cultura artistica europea, e dunque considerare il suo lavoro all'interno di questo complesso di relazioni restituisce un'idea della sua pittura più profonda e criticamente accurata.

I due principali strumenti per questa analisi saranno i cataloghi editi in occasione delle mostre ma anche le numerose recensioni, spesso di importanti firme del mondo culturale, che tratteggiano il giudizio che si è di volta in volta manifestato. L'ultima sezione, infine, rifletterà sui numerosi contributi in cui, a partire dagli anni Sessanta, appare il nome di Gallizio come un riferimento; questi, che riguardano archeologia, architettura, ceramica, ma anche l'influenza sugli artisti della nuova generazione come Merz e Pistoletto in primis, anche se collaterali alla pittura, restituiscono un quadro sempre più completo dell'attività, a tratti frenetica, dell'uomo Gallizio e della sua eredità.

Come la sua *Pittura Industriale*, anche lo studio di questo artista deve procedere continuando a srotolare informazioni, dettagli e nuove suggestioni.

Scriveva Gallizio nel suo *Manifesto della Pittura Industriale*:

Il mondo sarà la scena e la controcena di una rappresentazione continua; la terra si trasformerà in un immenso Luna Park, creando nuove emozioni e nuove passioni. Lo spettacolo cosmico offerto dall'umanità potrà essere effettivamente universale e visibile nel tutto-assieme a distanza telescopica, obbligando l'uomo a salire per abbracciare l'intero spettacolo: le poltronissime si prenoteranno in Paradiso. L'uomo è così lanciato alla ricerca del mito. In passato l'epopea si poteva creare sulla terra: la mancanza di comunicazione, le guerre, le epidemie, le grandi paure e la confusione di lingue e di costumi favorivano nel tempo le deformazioni e distorsioni della realtà: trasformavano l'azione, in sintesi creavano l'epopea. Oggi un mito si può solamente

creare dove difficilmente ed in condizioni speciali l'uomo può arrivare, o lanciandosi nel macrocosmo coi grandi strumenti o scendendo coi piccoli nel microcosmo⁶.

⁶ P. Gallizio, *Manifesto della pittura industriale. Per un'arte unitaria applicabile*, <http://www.pinotgallizio.org/index.php?a=documenti>, (consultato in data 7 dicembre 2020).

L'HOMO LUDENS GALLIZIO

1 Pinot Gallizio, “piccolo mago dell’antimondo”

Ad Alba lo chiamavano Pinot. Si è presentato prima come farmacista, poi come professore, alchimista, erborista, archeologo, politico, re degli zingari, e infine i suoi amici e concittadini non hanno potuto che riconoscerlo smisuratamente artista.

Nondimeno, la pratica della pittura va collocata solamente negli ultimi intensi dieci anni della sua vita, un’attività - innegabilmente una naturale attitudine - maturata però lungo tutto il suo cammino biografico.

Giuseppe Gallizio nacque ad Alba nel 1902. Laureatosi in farmacia e chimica, gestì la propria farmacia nella città piemontese, ma gradualmente iniziò ad esplorare orizzonti che la pratica chimica permetteva. In una nota biografica che invia a Otto van de Loo, gallerista tedesco che ospiterà alcune sue esposizioni, Gallizio si presenta infatti come *Chimiste - Botanique - Archéologue*.

Dopo la guerra, a cui aveva preso parte con il soprannome Gin - tra le file partigiane -, infatti decise di chiudere la sua attività e di dedicarsi alla preparazione di pastiglie, estratti e distillati. Parallelamente alla produzione di medicinali, si occupa dello studio della “chimica vegetale”, come da lui stesso battezzata, confessando così una predilezione per i derivati naturali piuttosto che per quelli sintetici.

Si identifica pertanto con il «primo, felice esempio dei numerosi ossimori - il più significativo dei quali è quello di pittura industriale - che caratterizzano il suo pensiero e

le sue invenzioni espressive»⁷. La sua attività di ricerca scientifica culminò con l'istituzione di un libero corso di Erboristeria e Aromateria enologica all'Istituto Tecnico Agrario della città, riproposto poi alla Facoltà di Agraria di Torino.

A questa attività affiancò il suo lavoro nella consulta comunale, anche come consigliere: la sua impronta politica è forte, in particolare nella difesa dei nomadi che abitano negli accampamenti sulle sponde del Tanaro, affluente del Po. Questo fiume tra l'altro sarà la fonte della curiosità di Gallizio verso l'argilla, intesa sia come risorsa per «l'antropizzazione dell'ambiente»⁸, - ossia che interessa l'osservazione archeologica -, sia come materiale plastico adottato dalla prassi artistica. Le parole che Gallizio sceglie per descrivere le stratificazioni della terra che lo circonda sono avvisaglie di un'anima poetica che, già in queste ricerche archeologiche abbozzate, insegue un'ideale di forma, di materia e soprattutto di colore; scrive infatti: «la tinta di questi bianchi è grigio-giallastra interrotta dai bianchi marnosi grigio-bluastri. E specialmente nella regione di cui parliamo, ossia nelle Langhe, esso è costituito da un'alternanza mille e mille volte ripetuta di bianchi marnosi sabbiosi e arenacei»⁹.

È proprio a partire dalla necessità di registrare queste attività che Gallizio inizia a prendere appunti su alcuni diari, da una parte sia nozioni e ricette scientifiche, dall'altra incomincia a sperimentare un tipo di scrittura *storica-immaginifica*, in cui trovano spazio anche delle embrionali riflessioni sulla pittura. Un primo tentativo di espressione fantasiosa dell'esplorazione, o forse meglio ideazione, di mondi paralleli al suo fa in queste pagine la sua comparsa.

L'incontro però decisivo che apre a Gallizio le porte del mondo dell'arte è quello con il giovane pittore Piero Simondo nel 1952.

Portando con sé come vasto «bagaglio tecnico la conoscenza delle materie naturali e artificiali, della loro struttura interna e delle loro capacità di combinarsi e reagire, delle

⁷ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, a cura di M.T. Roberto con F. Comisso e G. Bartolino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 2001, p. 21.

⁸ Ivi, p. 21.

⁹ Da una lettera di Gallizio, riportata in M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale, op. cit.*, p.23.

loro qualità organolettiche, di valenza quali densità, viscosità, lucentezza, opacità, reattività alla luce e al calore»¹⁰, come scrive Maria Teresa Roberto, si presenta come un discepolo educato dalla pratica di ricerca e sperimentazione, ma ancora sfornito di iconografia.

L'incontro con il danese Asger Jorn nel 1955, scaturisce - anche grazie al comune interesse per l'archeologia primitiva-, ad Albissola, dove si tenevano gli Incontri Internazionali della Ceramica dall'anno precedente e dove Gallizio aveva esposto alcune tele insieme all'amico Simondo in un ristorante, ufficialmente la sua prima mostra. Poco dopo converte il Laboratorio sperimentale di Alba, indirizzato all'attività scientifica, e che aveva fondato anni prima, nel 1946, in un vero e proprio studio di pittura, e come avrebbe scritto Maria Teresa Roberto:

il laboratorio sperimentale del Movimento Internazionale Situazionista per una Bauhaus Immaginatista che Asger Jorn fonda ad Alba il 29 settembre del 1955 insieme a Gallizio e Simondo ha dunque in questa articolata situazione laboratoriale un antecedente anche lessicale, e una vocazione iniziale già tracciata in direzione della verifica delle proprietà organolettiche e delle possibilità espressive della materia¹¹.

L'amicizia con Jorn sarà fondamentale e lo scambio di conoscenze reciproco: Gallizio proietta sull'artista danese la sua padronanza della chimica, viceversa Jorn lo aiuta nella ricerca di una propria iconografia. Carla Lonzi accenna a questo primo periodo artistico, scrivendo che «i primi quadri di Gallizio non sono paesaggi, natura morte, ritratti: egli non aveva una pratica di pittore tradizionale da smaltire e certo Jorn non dovette faticare molto ad apprendergli i canoni della dissimmetria»¹².

Emerge dunque una certa predisposizione d'animo nel farmacista di Alba a intraprendere questa nuova esperienza. È importante però sottolineare che l'iconografia inaugurata da Gallizio non è un ascetico prestito formale dalla pittura di Jorn ma piuttosto un avviamento delle trattative sul metodo da seguire.

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Ibidem.

¹² G. Bertolino, *Dalle prime esperienze al Laboratorio*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 63.

Gallizio inaugura così una lunga stagione di interazione e partecipazioni attive con il mondo dell'arte, a cui vengono spalancate le porte della città di Alba.

Il *1° Congresso Mondiale degli Artisti Liberi* si terrà tra il 2 e l'8 settembre del 1956 nella capitale delle Langhe. Organizzato da Gallizio insieme a Jorn, il congresso aveva come obiettivo l'indagine sulle affinità tra "le arti libere e le attività industriali" e intervennero, fra gli altri, Baj, Sottsass, Costant e altre figure delle avanguardie nucleari e informali. Risultato della riunione fu la presentazione, in sei punti, dell'*urbanisme unitaire*, una rinnovata pratica urbanistica che fissava i nuovi valori imprescindibili a questa disciplina. Accompagnarono questo congresso due esposizioni, la "Prima mostra retrospettiva di ceramiche futuriste 1925-1933" e la "Mostra del Laboratorio Sperimentale di Alba". In quest'ultima, Gallizio colse l'occasione di esporre per la prima volta alcuni esempi dei monotipi iniziati nel 1954, sulla scia di Simondo:

ottenute imprimendo su carta [...] tracce di inchiostri tipografici deposte su matrici in vetro, queste opere si presentano non solo come un archivio di prototipi segnici e iconografici destinati a trovare sviluppo nei dipinti, ma inaugurano una modalità operativa che è alla base dell'invenzione della pittura industriale: indiretta e iterativa, ma nel segno della ripetizione differente¹³,

come spiega Roberto. Si intravede, a partire da queste prime ricerche, la costante sperimentazione che è alla base della pittura di Gallizio: una pittura che, pur sviluppando una poetica originale, prende slancio a partire dalla riflessione sulla tecnica e sulla reazione dei materiali, che è conseguenza del suo essere, in partenza, uomo di scienza.

A compimento della polemica contro il design industriale, della quale il Congresso di Alba è l'atto conclusivo, Gallizio concepisce la possibilità di una produzione pittorica seriale, di

¹³ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale, op. cit.*, p. 28.

un'infrazione cioè del mito dell'unicità e della non ripetibilità del gesto artistico, in favore di una pratica in cui si incontrino i termini inconciliabili di arte "libera" e "industriale"¹⁴.

Nel 1957 a Cosio d'Arroscia, in Liguria, la conferenza unificatrice tra l'Internazionale Lettrista e il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista, a cui Gallizio prenderà parte, sancirà la fondazione dell'Internazionale Situazionista. In un articolo, Chiara Casati individua i temi caldi del Situazionismo, che elenca:

il "superamento dell'arte" da ottenersi mediante gli strumenti della "psicogeografia", "della deriva" e del détournement; la rivoluzione sociale da ottenersi mediante la costruzione sperimentale della vita quotidiana e la ricerca di una nuova interazione tra urbanistica e comportamenti sociali; la teoria critica della società dello spettacolo; la messa in pratica della teoria critica della società da ottenersi mediante la "soggettività radicale", lo "scandalo", la "forma gruppo", il mito della "coerenza"¹⁵.

Gallizio sarà protagonista di questa prima fase dell'Internazionale Situazionista e non perderà occasione di frequentarne le conferenze, come a Parigi (dove, tra gli altri, conoscerà il gallerista René Drouin) e a Monaco (sede di una sua mostra alla Galerie Van De Loo), ma il rapporto con Simondo, che nel frattempo si era anche allontanato dall'IS, si interromperà nel 1957.

Gallizio dà il via ad una stagione molto intensa - quasi febbrile - di lavori e di esposizioni: basti pensare che in questo periodo vanno collocate la *Pittura Industriale*, intesa «in relazione polemica con quella di disegno industriale, speculare all'opposizione della Bauhaus Immaginatista di Jorn alla Hochschule fur Gestaltung di Max Bill»¹⁶ ed esposta per la prima volta nel 1958 alla Galleria Notizie di Torino e la *Caverna dell'Antimateria* in mostra alla Galerie Drouin di Parigi l'anno successivo.

Sul piano propriamente intellettuale, oltre a seguire i vari interventi sul bollettino dell'IS, ad agosto dello stesso anno Gallizio concluderà il suo "Manifesto della pittura

¹⁴ Ivi, p. 31.

¹⁵ C. Casati, *L'arte autentica dell'Internazionale Situazionista*, <https://riviste.unimi.it/index.php/itinerario/article/view/7421>, (consultato in data 7 dicembre 2020).

¹⁶ G. Bertolino, *Gli anni della pittura industriale*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 100.

industriale”¹⁷, che sarà dato alle stampe nel 1959 prima a Torino, e in seguito in Francia, tradotto da Guy Debord.

La deriva politica che prenderà l’Internazionale Situazionista va annoverata come la causa principale dell’espulsione pacifica - avvenuta formalmente il 31 maggio 1960 - di Gallizio, che però tratterrà, da questo Movimento, la consapevolezza estetica che aveva sviluppato, piuttosto che l’indirizzo rivoluzionario¹⁸.

A partire dal 1960 Gallizio è pittore scompagnato. La sua attività continua intensa e comunque piena di contatti con altri artisti, direttori di musei, ma soprattutto con i critici: si inaugura una stagione di importanti esposizioni per il pittore e si consolida la sua figura di artista.

Carla Lonzi, in un tributo che segue la morte del pittore su “L’Europa Letteraria”, scriverà, a riguardo dei cicli del 1960, che il linguaggio pittorico di Gallizio risponde in questo momento al seguente sistema: «uno spazio instabile, plasticamente trasgredito dalle acrobazie di un segno privo di soggezioni culturali, uno spazio eterogeneo, tutto battuto, tutto acceso come un illusorio paradiso artificiale»¹⁹.

Il ciclo della *Gibigianna* fu infatti esposto alla Galleria Notizie di Torino, e Gallizio fu invitato alla mostra “Dalla Natura all’Arte” che si svolse a Palazzo Grassi a Venezia, dove espose nuovamente la *Caverna dell’Antimateria*, - mostra che sarà riallestita ad Amsterdam - e inizia a lavorare su *La Storia di Ipotenusa*, e, in generale, come la ricostruzione critica sottolinea, la sua pittura tende a farsi più “figurativa”: «le forme libere, sciolte, le grandi zone di colore colato che caratterizzavano l’“antimateria” hanno lasciato posto a forme costruite con elementi geometrici, a zone di colore intenso su fondi di una bianco calcinoso»²⁰.

La cronaca del 1961 è soprattutto incentrata sul viaggio di Gallizio a Copenaghen.

¹⁷ P. Gallizio, *Manifesto della pittura industriale. Per un’arte unitaria applicabile*, <http://www.pinotgallizio.org/index.php?a=documenti>, (consultato in data 7 dicembre 2020).

¹⁸ C. D’Angelo C. *Il Situazionismo dimenticato. Considerazioni sulla componente estetica dell’Internazionale Situazionista*. INTRECCI d’arte, 2. <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/3969>, (consultato in data 7 dicembre 2020).

¹⁹ Carla Lonzi, *Pinot Gallizio*, in “L’Europa Letteraria”, giugno-settembre 1964.

²⁰ G. Bertolino, *I cicli del 1960*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 168.

Qui dipinse una cinquantina di dipinti e inaugurò una mostra personale alla Galerie Birch, che si intitolava “Pinot i Vikingernes Land”²¹. Gallizio riflette molto sulla terra che lo sta ospitando, le suggestioni nordiche non sono mai mancate nella sua produzione artistica e la Danimarca è per lui « *l’extreme avant-poste* (titolo di suo un dipinto), la terra di Jorn»²². Il suo viaggio può essere letto come una sorta di contraccambio artistico dell’esperienza che Jorn aveva portato in Italia anni prima. Queste opere, vendute benissimo, rimarranno per la maggior parte dentro i confini danesi.

Nel frattempo ad Alba il suo studio è frequentato sempre di più da giovani artisti: Mario e Marisa Merz, Michelangelo Pistoletto, Antonio Carena e Piero Rimbaldi, solo per citare i più significativi.

A partire dal 1963, l’anno prima della sua morte, i titoli delle opere di Gallizio assumono connotazioni più cupe, quasi un presagio della fine imminente. Si è discusso molto, tra i vari interventi, articoli e cataloghi, se queste opere fossero scaturite dal presentimento di Gallizio di una sua morte vicina o se piuttosto fossero solo una nuova fase pittorica che l’artista stava esplorando. Quello che è certo è la visionarietà di queste opere, e a tratti anche la comodità della critica per giungere all’epilogo di un’intervento su Gallizio.

Dopo un susseguirsi incalzante di mostre, soprattutto collettive, Gallizio realizza un corpus di opere che è raggruppato eloquentemente sotto il nome di *Oggetti e spazi per un mondo peggiore*, la prima di queste opere profetiche.

Carla Lonzi - che lo stesso anno curerà un documentario su Gallizio per la Rai - abbraccia questo titolo come «degno di un saggio zen»²³, la consacrazione di una stagione mistica. A un gesto veloce e spontaneo corrisponde il fluire ininterrotto sulla tela di una piuma arcuata di pavone che spesso Gallizio sostituisce al pennello, e che secondo la simbologia antica è simbolo di morte e di vita eterna, e in quella alchemica,

²¹ “Pinot nel paese dei Vichinghi”.

²² G. Bertolino, *Pinot au Pays des Vikings*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 191.

²³ C. Lonzi, lettera a P. Gallizio, 27.09.1963, riportato in G. Bertolino, *Oggetti e spazi per un mondo peggiore*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 253.

di trasformazione e di totalità delle cose, dal momento che riesce ad attingere a tutti i colori dell'iride. Un animale guida al quale Gallizio sembra ispirarsi inconsciamente nelle movenze e nel manifestarsi di quella ruota cangiante che è stata la sua vicenda biografica.

Verso il finire dell'anno lavora sulle tele, poi dalla critica appropriatamente ribattezzate *i Neri*: «pur costituendo una sorta di serie, i risultati di questa fase conclusiva rivelano elementi di continuità rispetto alla produzione precedente. L'intonazione al nero, metafora e segno inequivocabile del tema funebre, è anticipata da alcuni dipinti»²⁴.

La serie sarà interrotta dall'ultima opera spaziale di Gallizio: *l'Anticamera della morte*. Gli oggetti scelti -tra le migliaia che ne hanno scandito l'esistenza-, e le scaffalature su cui appoggiavano, sono completamente rivestiti da un denso strato di pittura nera, una macchia di petrolio che, allargandosi, sembra impadronirsi degli ultimi spiragli di vita e di luce, soffocando questi suoi ambasciatori, per giunta già inanimati.

Una collezione di oggetti raccolti e disposti dal pittore secondo «una strategia espositiva che ricorda quella dei musei scientifici o antropologici ma che trova nell'eterogeneità imprevedibile del percorso umano e artistico di Gallizio la sua unica ragione di essere»²⁵, come asserisce, in calce al suo saggio, Maria Teresa Roberto.

Gallizio si spegnerà il 13 febbraio del 1964 a soli 62 anni per un improvviso attacco cardiaco, la sua ultima e inappellabile metamorfosi.

Alcuni appunti inediti, raccolti da Martina Corgnati e conservati all'Archivio Gallizio, compendiano le idee che l'artista aveva maturato sul tempo e sulla vita: «la scoperta del tempo uccise l'energia artistica - creò il razionale - uccise la vita ed inventò la *morte* [...] una paura che noi stessi abbiamo creato cercando nella disperata difesa del nostro *annichilimento* i parametri dell'*antipaura*»²⁶.

²⁴ G. Bertolino, *I Neri e l'Anticamera della morta*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 312.

²⁵ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale*, op. cit., p. 40.

²⁶ G. Bertolino, *I Neri e l'Anticamera della morta*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 313.

2 Gallizio performatore

Riferirsi al *gesto*, nella giurisdizione dell'arte contemporanea, è ormai comune. Come altrettanto è consueto, se non quotidiano, affrontare il tema dell'arte performativa, una pratica artistica che ha il suo fine e il suo mezzo nell'espressione corporale di un artista, solitamente davanti a un pubblico, che in un certo qual modo diventa esso stesso parte della performance (fig. 1), oltre che destinatario. Nella lunga storia dell'arte si parla propriamente di performance da relativamente poco, ma si possono rintracciare degli antefatti, quasi filologici, più nascosti, di questa pratica.

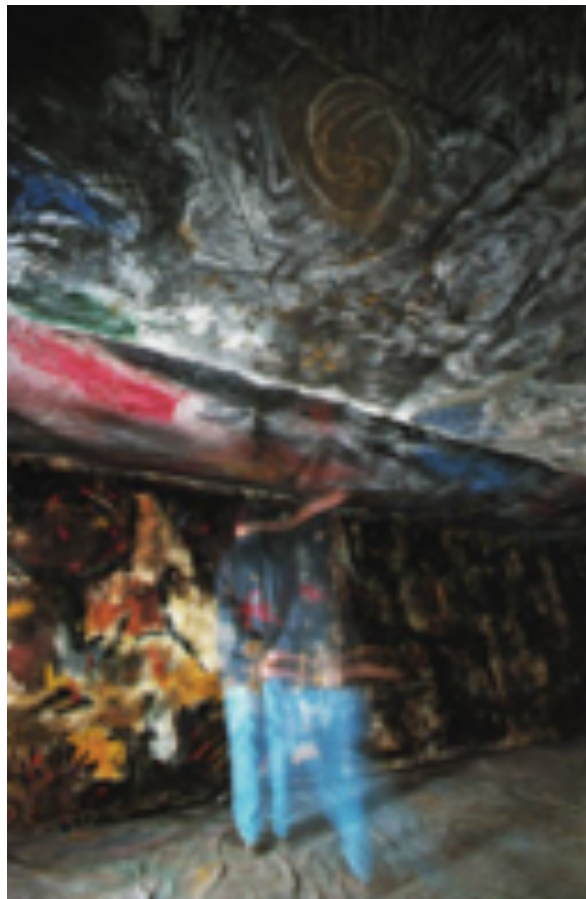


Fig.1. Dettaglio della *Caverna dell'Antimateria*, Galerie Drouin, Parigi, 1958.

Lo storico dell'arte Hans Belting, nel 1986, nel suo libro sull'iconologia, scriverà che: «il corpo significa sia il corpo che agisce sia quello che percepisce, da cui le immagini dipendono non meno che dai loro rispettivi media. [...] Le immagini non sono né su una parete né soltanto nella mente. Esse non *esistono* di per sé, ma *accadono*»²⁷.

Documentarsi su Gallizio inevitabilmente conduce a delle considerazioni, anche se collaterali rispetto alla pittura e alla storia delle mostre, sul comportamento dell'artista e dell'uomo Gallizio. Tracce evidenti di questa corporeità del pittore si ritrovano in moltissime fonti: sono un aspetto che influisce tanto in vita, quanto successivamente, sul suo giudizio e sul suo retaggio.

Abbiamo astratto almeno tre macro categorie in cui la critica ha esplorato l'orizzonte performativo di Gallizio, anche se non come obiettivo primario della ricerca e delle esposizioni: la gestualità, la più importante e significativa, l'auto-rappresentazione, costante dell'artista, e il binomio spontaneità-automatismo, tipico della pittura degli anni Cinquanta.

Ribadiamo però che per Gallizio il gesto è comunque subordinato al contenuto e al significato dell'opera, ma parlando di fortuna critica dell'artista, non se ne possono ignorare le suggestioni.

La gestualità risulta una caratteristica incessante nella sua pittura: l'astrazione gestuale, una fase del percorso di Pinot, riguarda «l'esplorazione di una possibile "abilità" dell'arte, e che è costantemente mossa da un'intenzione narrativa, per quanto talora latente»²⁸. Nella monografia²⁹ dedicata a Gallizio di Martina Corgnati, il racconto sul pittore prende infatti le mosse dal ritmo e dalle «iperboli della narrazione orale, in cui è egli stesso a essere presentato come un essere partorito dalla fantasia di un paleoantropologo»³⁰. «L'uomo di Alba», come soprannominato da Corgnati, si ritrova -

²⁷ Hans Belting, *Immagine, medium, corpo*, in *Teorie dell'immagine*, a cura A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p. 75.

²⁸ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, a cura di M.T. Roberto con F. Comisso e G. Bartolino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 2001, p. 19.

²⁹ M. Corgnati, *La Gibigianna*, Fratelli Pozzo edizioni, Torino, 1960.

³⁰ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 24.

fisicamente - in un nuovo mondo (quello artistico?), in cui è chiamato in prima persona a partecipare non soltanto con il pensiero ma anche con il corpo. Nella *Pittura Industriale*, forse il più importante contributo di Gallizio alla storia dell'arte, si possono rintracciare diverse manifestazioni di astrattismo gestuale: «varianti tachiste, segniche, calligrafiche, di dripping»³¹. Comisso descrive questa fase pittorica come un «avvicinarsi incalzante e vorticoso del gesto», che sarà poi lo spunto dal quale nascerà la *Caverna dell'Antimateria*. Come giustamente noterà la storica dell'arte, «l'adesione alla pittura di gesto, resa obliqua dalla moltiplicazione delle opzioni stilistiche, corre parallela ad esigenze opposte, volte alla spersonalizzazione del segno» almeno in quell'ottica di distruzione del valore commerciale delle opere d'arte attuata da Gallizio. La *Caverna dell'Antimateria*, opera esportabile e calpestatile di Gallizio, viene presentata alle Gallerie Drouin per la prima volta nel 1958. In una lettera, riportata sul catalogo generale delle opere di Gallizio, il pittore scrive «proprio in questi giorni lavoro per presentare alla mostra di Parigi un profumo ossia un per-fumo da bruciare - ma questo è per generare più emozioni nell'ambiente assieme alla musica o sottofondo sonoro-elettronico che stiamo preparando»³². Gallizio prevede un coinvolgimento dei sensi molto ampio, anzi li considera una parte portante per interagire con l'opera, che richiede attenzione e lavoro accuratamente preparato e non casuale, tra sottofondi musicali e vaporizzazione di profumi.

In questa *Caverna*, considerata un *proto-ambiente*, farà sfilare anche una modella che indossava pittura industriale (fig. 2). Infatti già l'anno prima, nel 1957, Gallizio aveva presentato delle modelle con abiti cuciti con fogli di pittura industriale, drappeggiati nei loro corpi, che si muovevano all'inaugurazione di una mostra alla Galleria Notizie di Torino.

³¹ F. Comisso, *Procedure, tecniche, materiali*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 54.

³² M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 23.



Fig. 2. Inaugurazione della *Caverna dell'Antimateria*, Galerie Drouin, Parigi, 1958.

Scavando ancora più indietro, approdiamo alla fonte di questa idea di “sfilata”, quando, nel 1957, dedicò un *memento mori*³³ situazionista all’alta moda, incarnata allora magistralmente dalla figura di Christian Dior, morto in quello stesso anno.

Secondo un articolo senza firma sulla “Gazzetta del Popolo”³⁴, l’arte di Gallizio era accessibile a tutti, poveri e ricchi, perché entrare nel suo Laboratorio era paragonabile ad entrare in un negozio di stoffe e chiedere, in base alle disponibilità, tre metri come un chilometro di “prodotto”. Questa sorta di tributo alla moda va appunto anche rintracciato nell’idea di taglio, azione innanzitutto associata al mestiere di sarto. Maria Teresa Roberto, nella sua presentazione di Gallizio, isola questa suggestione, scrivendo che «in più occasioni Gallizio mette in opera il rito del taglio, in particolare a Monaco di Baviera alla Galleria van de Loo nel 1959 - e in questo caso si tratta quasi di un

³³ Ivi, pp. 20 e 31.

³⁴ G. Bertolino, Gli anni della pittura industriale 1957-1959, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 100.

happening, con l'artista che maneggia con disinvoltura un paio di grandi forbici da sarto»³⁵.

Il riferimento a Klein e alle sue modelle è obbligatorio, quando l'artista francese nel 1960 si spinse oltre il canone, già sdoganato da Gallizio, e utilizzò il corpo stesso delle modelle non più come "manichino" per esporre la pittura, ma come mezzo, letteralmente come uno stampo, per realizzare la sua pittura.

Questo genere di installazioni, inaugurato con l'*Ambiente Spaziale* di Lucio Fontana alla galleria Naviglio di Milano nel 1949, ha profonde diramazioni nell'arte Europea ma anche Giapponese.

Ricordiamo infine ancora l'esposizione neo-surrealista *E.R.O.S.* alla Galerie Daniel Cordier a Parigi, dove «la galleria era stata interamente ri-decorata in modo tale da evocare un passaggio misterioso e uterino, tattica simile a quella usata da Gallizio nella galleria di Drouin»³⁶, solamente un mese dopo la presentazione della *Caverna* di Gallizio.

Un saggio di Giorgina Bertolino sul catalogo della mostra "Pinot Gallizio e il suo tempo", del 2007, si intitolerà intenzionalmente *Il gesto in scala di vita. Una ricognizione tra le poetiche nell'ambito informale*³⁷. La storica dell'arte sottolinea come gesto è appunto una delle parole più ricorrenti per descrivere la fenomenologia dell'informale.

La psicofisica dell'artista, che non a caso ricorda il titolo di una piccola mostra alla Banca d'Alba del 2014, ossia "Esercizi di psico-geometria"³⁸, a cura di Martina

³⁵ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 32.

³⁶ «The gallery was entirely redecorated in such a way as to evoke an uncanny and uterine passageway—a similar tactic to the one used by Gallizio at Drouin's gallery». N. Pezolet, *The Cavern of Antimatter: Giuseppe "Pinot" Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International*, Grey Room, Winter 2010, No. 38. (doi:10.1162/grey.2010.1.38.62) © 2010 by Grey Room, Inc. and the Massachusetts Institute of Technology, p. 82, trad. dello scrivente.

³⁷ G. Bertolino, *Il gesto in scala di vita*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, catalogo della mostra a cura di A. Busto (Alba, Palazzo Mostre e Congressi), Silvana Editoriale, Milano, 2007, pp.106 e seguenti.

³⁸ Brochure della mostra "Pinot Gallizio. Esercizi di psico-geometria", brochure della mostra a cura di M. Corgnati (Alba, Palazzo Banca d'Alba), 16 novembre 2013-9 febbraio 2014.

Corgnati, seconda la quale psico-geometrici sarebbero i cicli *fantastici-narrativi-pittorici* della *Gibigianna* e della *Storia di Ipotenusa*, è riproposta come descrizione di più artisti, come ad esempio Pollock, De Kooning, Wols, Hartung, Capogrossi.

Questi atteggiamenti della sfera informale indagano il segno pittorico in riferimento al movimento che li ha prodotti, e non solo all'intenzionalità, e che getta la basi, anche teoriche, della futura arte performativa propriamente detta.

Le fotografia è il mezzo più efficace per testimoniare questa nuova attitudine, come ad esempio lo scatto che ritrae Emilio Vedova nel suo studio, che, macchiato di colore, quasi scompare davanti alla sua opera, o prima ancora Pollock con le foto di Hans Namuth, e ancora Fontana che infligge i tagli sulle sue tele, catturato dall'obiettivo di Ugo Mulas in una serie di fotografie che dimostrano la successione degli eventi che hanno portato al completamento dell'opera. Eventi ma soprattutto gesti.

Riferendosi in particolare a Pollock - che oltretutto era stato protagonista di una mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1958 - ma comunque trasmettendone il significato sull'opera di Gallizio, Maria Teresa Roberto scrive: «queste immagini propongono un nesso indissolubile tra la scatola spaziale che accoglie e circonda l'atto del dipingere, il corpo dell'artista che è strumento totale di quell'azione, e le tele dipinte che dell'ambiente definiscono il limite e l'orizzonte»³⁹.

Come sintetizza Bertolino, infine «ciò che conta nell'esecuzione è la velocità e ancor di più la continuità d'azione»⁴⁰.

La speranza è dunque di percepire anche sulla tela - cioè non solo grazie ad un attento lavoro di indagine critica sull'opera successivo - una lunghezza del tempo dell'arte, sia nella sua realizzazione sia nel processo di "digestione" dell'opera dell'osservatore.

Gallizio auspicava che il rito del taglio fosse sempre effettuato in un luogo aperto, una sorta di santuario edificabile e distruttibile ovunque e in pochi minuti, ma che comunque sopravvivesse, anche se sprovvedutamente, sul pezzo di tela spuntato.

³⁹ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 33.

⁴⁰ G. Bertolino, *Il gesto in scala di vita*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit., p. 109.

Passaggio ulteriore in questo discorso sulla performatività va fatto nella direzione dell'auto-rappresentazione avviata da Gallizio. Quello che emerge dai cataloghi e della critica, sia quella contemporanea con cui Gallizio ha interagito, sia quella postuma, è l'intenzionalità del pittore di crearsi una forte identità e renderla nota. Secondo la storica dell'arte Roberto,

è questo un'aspetto a cui la riflessione post-concettuale ci ha reso attenti, aiutandoci a cogliere il carattere complesso, e ancora una volta volutamente non lineare, di una soggettività che si è messa in gioco in ambiti disciplinari eterogenei e che si è costantemente auto-rappresentata attraverso fotografie, motti di spirito, diari, racconti, narrazioni orali e per immagini⁴¹,

non a caso modalità espressive facilmente reperibili nelle tracce, mai occultate, anzi vistose, lasciate dal pittore.

La volontà di Gallizio di ridefinire senza sosta i confini del proprio volto e le proprie mete, è ben visibile nella sua vicenda biografica, con i continui cambi di "professione", ma anche nella stratificazione delle sue opere d'arte e nel suo presentarsi a volte, soprattutto in principio della sua avventura artistica, come parte di un gruppo ma più spesso, nell'ultimo periodo, solo come Pinot Gallizio.

Sul catalogo della mostra alla Galleria di Arte Moderna di Torino del 1974, a cura di Mirella Bandini, è presente una sezione di testimonianze, tra le quali quella di Merz e Pistoletto, che ricordano il significato di Gallizio per la nuova generazione di artisti. Una questione che entrambi tengono a sottolineare, oltre al continuo "rigenerarsi" di Gallizio, è il rituale di conversazione adottato dal pittore, una sorta di presentazione sociale delle sue opere. I due artisti ricordano un Gallizio costantemente immerso in una situazione di *happening*, che Pistoletto descrive con queste parole:

la gente che veniva da fuori doveva avere una sorpresa: allora faceva entrare un gruppo di persone per volta, nel suo Laboratorio, quasi una cosa da alchimia. Faceva fare loro un giro, e gli altri aspettavano fuori dalla porta. Riusciva così, con questa tensione, a trasferire negli altri

⁴¹ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 33.

questo enorme mito che lui aveva dell'arte, a comunicare questa grande gioia per questo gioco infinito, senza limite, sempre nuovo, così aperto e così ingenuo.⁴²

L'artista continua rievocando anche un Gallizio che offriva ai suoi ospiti una storia sempre diversa, anche dopo cinque minuti dalla precedente, per narrare la genesi delle sue tele. Mai identica, questa epopea accompagnava il visitatore e lo intratteneva, ma apriva sicuramente a nuovi spunti anche la mente di Gallizio, sempre irruente, che queste narrazioni le inventava.

L'ultimo aspetto di questa analisi del Gallizio *performer*, riguarda il rapporto tra spontaneità e automatismo. Il pittore, nel documentario della Rai di Carla Lonzi, trascritto parzialmente nel catalogo generale delle opere da Bertolino, illustra la sua idea di spontaneità:

direi che la fiducia che io ho nel gesto spontaneo si può rivelare da queste tele⁴³, in parte non finite, che danno l'impressione quasi di danzare, di penetrare nell'aria [...]. Questo lasciarsi andare o lasciarsi venire, questo distribuirsi inutilmente nell'aria. Non so se avete l'idea del nuoto, del piacere che si ha nel lasciarsi andare nell'acqua, questa è la spontaneità⁴⁴.

Secondo Carla Lonzi la spontaneità risiede naturalmente nell'uomo, a detta di Gallizio invece gli uomini spontanei lo sono per colpa di una sovrastruttura diversa, riferendosi probabilmente a un concetto standardizzato di famiglia, di lavoro, di comportamento, insomma di esistenza, dal quale lui cerca sempre di evadere.

Accanto però al principio di spontaneità la critica affianca al lavoro di Gallizio quello di automatismo, se non altro per descrivere parzialmente l'idea dell'arte industriale inaugurata dal pittore, ma anche la velocità di esecuzione di alcune opere.

⁴² Merz, Pistoletto, Testimonianze, in *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, op. cit., p. 28.

⁴³ Gallizio si riferisce, in questa intervista, alle opere *Tarocco Moderno, Entrelac del Cigno e le Maschere senza domani*.

⁴⁴ G. Bertolino, *Oggetti per un mondo peggiore*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit., p. 253.

Un retaggio che deriverebbe dall'automatismo psichico del surrealismo, descritto da André Breton nel suo *Manifesto*⁴⁵, e che farebbe del gruppo dell'Internazionale Situazionista, fondato tra gli altri da Gallizio, come riassume Nicola Pezolet,

non solo chiaramente debitore al surrealismo, ma il suo modo tecnologico di produzione performativo, che reinterpreta le tecniche automatiche per padroneggiare le aspirazioni irrisolte del passato, è interpretato al meglio alla luce del tentativo ansioso - e in definitiva insoddisfatto - dell'IS di occupare lo spazio del suo immediato predecessore.⁴⁶

Inoltre, come nota Renato Barilli in una recensione successiva⁴⁷, questo automatismo psichico concilierebbe lo spontaneismo esistenziale con una nuova tecnologia - che comunque supera concettualmente quella ideata da Futurismo e Bauhaus, macchinista e funzionalista. Questa resa meccanica sociale confluirà in quella corrente della dimensione "partecipativa", a partire dagli anni Settanta, che prenderà le mosse da questa «parabola artistica di una minoranza di personaggi ingiustamente dimenticati dalla storia dell'arte - e dai suoi svolgimenti ambientali e performativi - al fine di farne emergere la notevole levatura estetica»⁴⁸.

Secondo le parole di Maria Teresa Roberto, un'intensa e «febbrile dinamica segnica» animerebbe la pittura di Gallizio e

la rinuncia al controllo razionale del proprio operato è scelta carica di significati, interpretabile sia come volontà di compiere un passo ulteriore verso un automatismo privo di residui, ponendo

⁴⁵ A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Bologna, 2003.

⁴⁶ «Not only clearly indebted to surrealism, but its performative technological mode of production, one that reinter- preted automatist techniques to master unresolved aspirations from the past, is best interpreted in light of the SI's anxious—and ultimately unfulfilled—attempt to occupy the space of its immediate predecessor». N. Pezolet, *The Cavern of Antimatter: Giuseppe "Pinot" Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International*, Grey Room, Winter 2010, No. 38, Pages 62-89. (doi:10.1162/grey.2010.1.38.62) © 2010 by Grey Room, Inc. and the Massachusetts Institute of Technology. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/55965> (consultato in data 14 dicembre), trad. dello scrivente.

⁴⁷ R. Barilli, *Pinot Gallizio*, in "Nac", n.8/9, agosto 1974.

⁴⁸ D'Angelo, C. (2013). *Il Situazionismo dimenticato. Considerazioni sulla componente estetica dell'Internazionale Situazionista*, in "Intrecci d'arte", 2. <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/3969> (consultato in data 4 dicembre 2020)

il corpo al centro della dinamica creativa, sia come desiderio di caricare la pittura di forti valenze rituali e sciamaniche - e si tratta in entrambi i casi di istanze che ancora una volta anticipano esiti successivi della ricerca artistica più avanzata⁴⁹.

Una mostra però si è distinta nel trattare Gallizio come un antesignano della performance. Tra il novembre 2012 e l'aprile 2013 la Tate Modern di Londra ha ospitato una collettiva dal considerevole titolo "A Bigger Splash. Painting after Performance".

L'esposizione, che trae il nome dal popolare quadro di David Hockney, esplora la relazione tra performance, performatività e pittura, e comprende anche, seppur in discreta quantità, l'opera di Gallizio. La curatrice, Catherine Wood, sceglie - tra le varie direzioni che l'opera di Gallizio ha preso e che può prendere -, questo aspetto invece, forse involontariamente, evitato nella sua specificità nelle mostre che precedentemente erano state dedicate a Gallizio. Il tuffo dipinto da Hockney (fig. 4), anche se può apparire come un esito spontaneo dell'azione di chi lo ha dipinto, in realtà è «un intricato pasticcio di acrilico bianco tratteggiato, dissimulato e sgocciolato, stratificato sopra sottili lavaggi di vernice che si scompongono in una nebbia pointillista attorno ai bordi»⁵⁰ e quindi secondo le parole della curatrice un meticoloso e poetico inganno, parole che a noi hanno richiamato alla mente, anche se non presente in mostra, *Il Lichene Spregiudicato*, opera di Gallizio del 1961 (fig. 3).

Il primo aspetto su cui si sofferma la curatrice è l'espressione collettiva che l'arte assume da un certo punto in poi e che rientra perfettamente nell'attitudine pittorica di Gallizio, almeno nella sua prima fase:

mentre la pittura da cavalletto tradizionale era basata sul singolo artista che lavorava in piedi davanti alla tela in un rapporto uno a uno che veniva rispecchiato dallo spettatore, vari approcci vitali alla pittura contemporanea sono basati su situazioni sociali o collaborative che inclinano e

⁴⁹ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 39.

⁵⁰ «An intricately constructed mess of hatched, scumbled, and dribbled white acrylic, layered over thin washes of paint that break down into pointillist mist around the edges». C. Wood, *Painting in the shape of a House*, in *Bigger Splash. Painting after Performance*, catalogo della mostra a cura di C. Wood, (Londra, Tate Modern), Londra, 2012, p. 10.

spostano l'orientamento. Molti attori o giocatori possono popolare questa arena espansa, creando attorno ad essa una serie completamente nuova di possibilità⁵¹.



Fig. 3. *Il lichene spregiudicato*, Pinot Gallizio, 1961.



Fig. 4. Dettaglio del tuffo, *A Bigger Splash*, David Hockney, 1967.

⁵¹ «Whereas traditional easel painting was based upon the single artist working upright before the canvas in a one-to-one relationship that was mirrored by the viewer, various vital approaches to contemporary painting are based in social or collaborative situations that tilt and shift the orientation. Many actor or players can populate this expanded arena, creating a whole new set of possibilities around it.» Ivi, p. 9, trad. dello scrivente.

La sezione principale di questa mostra, e che rientra nel nostro interesse di analisi critica dell'opera di Gallizio, è quella che riguarda lo storia dell'accavallamento tra pittura e performance di quel periodo, ossia tra l'opera *Summertime: Number 9A* di Pollock del 1948 e appunto il grande tuffo di Hockney del 1967, secondo la cernita della curatrice, e che eccezionalmente combacia, grosso modo, con l'attività pittorica di Gallizio, che inizia a metà degli anni cinquanta e che finisce, a causa della sua morte, solo tre anni prima di *A bigger splash*.

Fontana, Klein, Niky de Saint Phalle sono alcuni nomi presenti in mostra e che gravitano attorno all'universo pittorico di Gallizio, passando poi per il movimento giapponese Gutai e all'azionismo viennese, e confluendo infine in artisti più contemporanei come Jack Smith, Geta Brătescu, Kang so Lee, Ana Mendieta, Cindy Sherman, Edward Kransinski, Camille Chaimowicz, solo per citarne alcuni.



Fig. 5. Gallizio taglia il rotolo di *Pittura Industriale*.

A proposito del nostro pittore, Wood scrive

Gallizio, originariamente un membro dei Situazionisti, inventò il termine “pittura industriale” nel 1958, uno stile che combinava il dripping alla Pollock con esercizi di pittura di gruppo su una base di (che sarebbe diventata warholiana) mono-stampa. Le sue tele erano esposte in modo teatrale come tessuti per abiti in vendita e sfilavano su modelli dal vivo, mentre l'artista stesso si esibiva come negoziante, ritagliando e vendendo dipinti in una sezioni da un metro⁵².

Quello che interessa alla curatrice è l'aspetto teatrale della performance di Gallizio (fig. 5) della costruzione di nuovi mondi che abbattano la cosiddetta quarta parete immaginaria che separa l'attore dal pubblico, ma anche il pittore dall'osservatore: il negozio d'arte - una bottega totalmente differente da quella rinascimentale, dai saloni o dalle gallerie - in cui l'artista, che è diventato negoziante, mette in scena, interagisce e vende anche una parte di sé stesso, una prestazione bizzarra e anticonformista da unire alla “spesa” di pittura che si poteva portare a casa.

Dunque la performance è anche intesa come una traccia invisibile lasciata nel frammento della tela per il futuro: un passaggio divenuto incorporeo di una testimonianza che riecheggia, e che era stata fisica.

L'operazione di Gallizio, il taglio, sussiste visibile e documentato nell'opera, seppur intangibile, sopravvivendo in forme ignare di gesti e poetiche.

⁵² «Gallizio, originally a member of the Situationists, invented the term “industrial painting” in 1958, a style which combined the Pollock-like drip with group painting exercises on a base of (what would become Warholian) mono-printing. His canvases were theatrically displayed like dress fabric for sale and paraded on live models, while the artist himself performed as shopkeeper, snipping up and selling paintings in one metro sections». Ivi, p. 15, trad. dello scrivente.

LE MOSTRE PERSONALI *POST GALLIZIO*

1 **Biennale di Venezia (Venezia, 1964)**

La prima occasione per ritrovare l'opera di Pinot Gallizio, mancato da appena cinque mesi, si presenta come invito alla XXXII Biennale di Venezia, che, avendogli dedicato una sala personale all'interno del padiglione Italia, la XLIV, sotto la cura di Maurizio Calvesi, che fa parte della sottocommissione per le arti figurative, si consacrerà come prima personale postuma dell'artista.

Il punto di partenza per costruire la storia delle mostre e della fortuna critica di questo artista non poteva che essere l'esposizione per eccellenza dell'arte contemporanea italiana, che in quegli stessi anni iniziava a configurarsi come la Biennale che ora conosciamo. È curioso notare che un destino simile si riscontri nell'edizione del 1968, che premia l'appena deceduto Pino Pascali.

Calvesi sembra interpretare la morte di Gallizio come un gioco dell'artista, un trucco in cui la morte «divinità della *paura biologica* (come Pinot diceva) è stata la calamita che

ha attratto il precipitoso percorso di questa caleidoscopica esperienza, determinandone anche la polarità»⁵³.

In questa sala, i rotoli di *Pittura Industriale* sono palesamente assenti - secondo Calvesi, «il momento più arischiato e funambolico della sua poetica»⁵⁴-, sono esposti un gruppo di dipinti datati 1956-57, tra i primi della sua carriera pittorica, ma la presenza delle ultime opere è sicuramente quella più interessante: l'analisi di Calvesi è impostata sul «ricongiungimento estremo di biologia e favola»⁵⁵, che assume ancora più significato perché sembra presentarsi qui come presa di coscienza della fine biologica dell'artista ma inizio di quella favola critica che cerchiamo di ricostruire. Il critico pone l'accento sull'ultima fase pittorica,

in quanto il suo esperimento di prima era stato intenzionalmente dispersivo, direi centrifugo, tanto l'ultimo momento della sua pittura (qui in maggioranza rappresentato) è centripeto, intensamente riassuntivo, fondato com'è sull'incontro tra il principio organico della materia e uno schema spirale aperto⁵⁶.

Tra gli ultimi dipinti - a cavallo fra 1963 e 1964 - esposti alla Biennale, trova anche posto una parte della cosiddetta serie dei *Neri*, che il critico descrive come una «spessa velatura di nero [...] l'ultimo, coerente atto della sua arte: insieme espressivo e telepatico»⁵⁷. Il curatore si interroga su come restituire in termini critici convenzionali l'esperienza artistica di questo pittore, così particolare e unica nel suo genere. Se nell'analisi da un lato si riscontra una tendenza naïve, dall'altro «si avverte un'intenzionalità, un'approfondita coscienza dell'atto estetico e lo sforzo di collocarne

⁵³ M. Calvesi, *dal catalogo della XXXII Biennale di Venezia*, in *Pinot Gallizio, 1955-1964...*, op. cit., pp. 121-122.

⁵⁴ G. Bertolino, *Gli anni della pittura industriale*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, a cura di M.T. Roberto con F. Comisso e G. Bertolino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 2001, p. 101.

⁵⁵ Ivi, p. 254.

⁵⁶ M. Calvesi, in *Pinot Gallizio 1955-1964 Alba del Piemonte*, catalogo della mostra a cura di M. Bandini (Alba, Palazzo della Maddalena), Allemandi Editore, Torino, 1984, p. 122.

⁵⁷ G. Bertolino, *i Neri e l'Anticamera della morte*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 312.

al punto giusto il valore»⁵⁸. Il confine tra arte e vita è continuamente attraversato dalla personalità di Gallizio, «la demarcazione dei domini impossibile a fissarsi»⁵⁹.

Calvesi intelligentemente non può che considerare l'esperienza artistica di Gallizio come esperienza conclusiva, dal momento che la sua è stata un'esistenza e un operare istintivo - pur nella sua immersione in un mondo magico - che cerca di rendere visibile ciò che non lo è. Secondo Gallizio il compito dell'immaginazione/magia è quello di «attivizzare il contatto tra le energie dell'uomo e quelle della natura, stabilire un circuito di comunicazione, penetrare il mistero»⁶⁰. Questa riflessione sulla magia è il punto di partenza che conduce ad una più ampia - anche se in questa occasione solamente accennata - riflessione «sulle teorie dell'organizzazione archeotipica della psiche»⁶¹ e trova nella sperimentazione di Gallizio sulle materie, in particolare modo sulle resine per le ceramiche, il punto di convergenza tra il suo essere chimico e il suo riscoprirsi artista. È chiaro quindi perché Calvesi si concentri sulle opere finali di Gallizio, rintracciando in questa sua ultima fase pittorica il risvolto del suo inizio: «l'ultima pittura [...] è divenuta una schiuma levitante, dai grossi impasti filanti e colorati, un concentrato di essenza e violenze, passato per quegli alambiccati processi che sempre avevano presieduto alla preparazione dei suoi colori»⁶². Quando Gallizio comincia a prendere coscienza della morte incombente, l'unica cosa che sembra tenerlo ancora legato alla terra è quel limaccioso e denso spessore dei suoi *Neri* che riescono alla fine a fargli comprendere che «il vortice nel quale voleva trascinare il mondo, non era stato che un risucchio del suo animo poetico»⁶³.

L'*Anticamera della morte*, anche se verrà esposta per la prima volta durante la mostra "Pinot Gallizio nell'Europa dei dissimmetrici" del 1992, è inequivocabilmente

⁵⁸ M. Calvesi, in *Pinot Gallizio 1955-1964 Alba del Piemonte*, op. cit., p. 121.

⁵⁹ M. Calvesi, *dal catalogo della XXXII Biennale di Venezia in Pinot Gallizio, 1955-1964...*, op. cit., pp. 121-122.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ M. Calvesi, *dal catalogo della XXXII Biennale di Venezia in Pinot Gallizio 1955-1964 ...*, op. cit., p. 122.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

considerata dalla critica il suo testamento spirituale: una sorta di Wunderkammer in scala, popolata da una serie di oggetti-repertorio che hanno scandito la sua produzione artistica, completamente impregnati di vernice nera, come scriveva Luigi Carluccio:

la stanza nera è un apparecchiatura quasi funebre di oggetti diversi, di pareti composite, di caselle. Uno schedario o inventario, in cui ciascuna voce prima o poi, direttamente o indirettamente, dal mortaio all'aromatario alla spatola del pittore, dal lambicco al teschio, dalla colomba al corvo, era stata chiamata a dialogare nella vita pratica o nella finzione dell'artista⁶⁴.

La Biennale che si concluderà ad ottobre, e che porterà alla ribalta internazionale Rauschenberg, anche se "impreparata" a questo compito, si assunse la responsabilità di traghettare l'opera di Pinot Gallizio nella storia delle mostre postume un artista, la cui volontà, così lucida in vita, non potrà più essere un criterio per l'esposizione di questa arte tanto personale quanto lambiccata. La galleria Civica di Arte Moderna di Torino in questa occasione acquisterà l'opera intitolata *La Cicogna*.

Sempre nel 1964, Cesare Vivaldi dedica un articolo alla memoria di Gallizio in "Le Arti" n. 9, che secondo il critico ha saputo trasformare i suoi ultimi dieci anni di vita in pura pittura,

a volte intorbidita da un eccesso di vitalismo incontrollato [...] passato attraverso esperienze di pittura gestuale e materica ricche di felicissime soluzioni, Gallizio nel suo ultimo anno di vita è riuscito a decantare i suoi fantasmi poetici, a purificarli da ogni scoria, a consegnarli a una serie di splendide tele⁶⁵.

Il critico si riferisce alle tele dell'ultimo biennio come al suo canto del cigno, come d'altronde canto del cigno, secondo Vivaldi, sarebbe stata la pittura in generale nell'avventura biografica di Pinot, una sorte di sereno tributo alla divinità morte, e un'esaltazione «alla memoria umana priva di qualsiasi rimpianto e perciò colma,

⁶⁴ G. Bertolino, *i Neri e l'Anticamera della morte*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 312.

⁶⁵ C. Vivaldi, *Pinot Gallizio in Pinot Gallizio 1955-1964 Alba del Piemonte*, op. cit., p. 123.

nonostante tutto, di affermazioni di vita»⁶⁶. La spirale - di vita e di pittura - che irradia la storia di Gallizio deve essere letta come un rimando al continuo e gioioso trasformarsi e aggiornarsi dello spirito e delle sue modalità espressive.

2 Mostra di Pinot Gallizio (Santa Vittoria d'Alba, 1966)

Bisognerà aspettare il 1966 per una seconda esposizione personale di Gallizio.

La “Mostra di Pinot Gallizio” al Circolo Culturale Cinzano di Santa Vittoria d'Alba si inaugurò il 30 aprile, il catalogo e la mostra furono curati da Luigi Carluccio. Lo stesso circolo l'anno precedente aveva ospitato la piccola “Rassegna di Pittura di Maestri Contemporanei”, in cui erano esposte anche opere del pittore albese.

In questa nuova retrospettiva vengono esposte sette delle nove tele che compongono il ciclo de *La Storia di Ipotenusa*, le due tele mancanti sono la *Tentazione di Pitagora II* e *L'Albero della vita*, appartenenti a due collezioni diverse, fuori dall'Italia.

Carla Lonzi, in una lettera del 18 marzo ad Augusta Rivabella - moglie di Gallizio -, dopo aver appreso dell'intenzione di quest'ultima di esporre una parte di questo ciclo, commenta:

con questa sua interpretazione allegorica Pinot aveva una polemica da raccontare e cioè che la donna non appartiene a uomini banali (...). Insomma il ciclo di Pitagora è un'opera che sta dalla parte della magia e della poesia come un cerimoniale amoroso, contrapposto ai meccanismi della società e delle sue convenzioni⁶⁷.

Altra opera esposta è il *Il cielo dei Liguri*, che dimostra l'attenzione del curatore per le opere del 1961. Secondo Carluccio è importante esporre *La storia di Ipotenusa*, perché in questo ciclo si possono rintracciare tutte le caratteristiche della pittura di Gallizio:

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ G. Bertolino, *I cicli del 1960: la Gibigianna e la Storia di Ipotenusa*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 169.

vi si ritrovano infatti la cantante allegrezza della *Gibigianna*; la cadenza rapinosa, di esistenza che si sveglia nella gestualità informale, della *Caverna dell'Antimateria*; l'impennata mattutina, saettata nell'aria come un canto di gallo, dei dipinti che stanno intorno a *Chanteclair*, ma vi confluiscono con una tensione più fonda, più appassionata, più sanguigna [...] rendendo più acuti i rapporti simbolici della Storia con un'idea della vita dell'uomo [...]⁶⁸.

È dunque attraverso le opere che si conosce l'uomo Pinot. Il formato di ciclo, cioè la divisione delle opere in unità narrative che raccontano una storia, e che sono in questa sede per la prima volta esposte al pubblico, permette di rintracciare «un principio, uno sviluppo, una conclusione ed ha consentito che il pittore, muovendo da un certo particolare momento della sua vita in coincidenza con la prima toccata del pennello sulla tela [...]»⁶⁹. Lo strumento per esplorare questo contesto storico, va rintracciato, secondo il critico, nell'utilizzo della fantasia da parte del pittore sia come espediente narrativo sia come mezzo espressivo sulla tela, che non si risolve in artificio (l'accusa potrebbe derivare dall'utilizzo di tele di grandi dimensioni) ma anzi si fa garante del compito di «rendere scoperti i filoni sotterranei [...] perché l'atto fantastico resti consegnato alla storia e diventi concretamente il tempo passato»⁷⁰.

Nell'analisi di Carluccio, che prosegue in *Le Arti* n.5, trova spazio una riflessione sui grandi cicli pittorici di Gallizio. Il pittore ha da sempre ricercato nello spazio un mezzo simbolico per la realizzazione della sua arte. Entrare nella *Caverna dell'Antimateria* o srotolare un rotolo di *Pittura Industriale* ne sono due esempi paradigmatici. Riferendosi a uno dei dipinti de *La Storia di Ipotenusa*, lungo dieci metri e alto quasi due, lo storico dell'arte scrive:

a vederlo adesso per la prima volta disteso e teso su una parete sembra che occupi da solo una bella fetta del giro dell'orizzonte, un paesaggio dilatato sullo schermo panoramico; fitto di cose, cioè di allusioni di cose, di linee appunto e di spigoli, angoli, cubi, piramidi, che si concentrano

⁶⁸ L. Carluccio, *Pinot Gallizio in Pinot Gallizio 1955-1964 Alba del Piemonte*, op. cit., p. 124.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ivi, p. 124.

in un punto e si addensano; [...] provocando l'illusione quasi magica di avvenimenti assurdi ma non impossibili⁷¹.

In questa occasione Carluccio ragiona sul metodo espositivo da adottare per il ciclo di *Ipotenusa*: le tele oltre a occupare fisicamente una grossa porzione di parete sembrano essere «gonfie, straripanti o addirittura esplodenti»⁷². Carluccio riconduce queste espressioni artistiche a quelle dell'espressionismo astratto che Pinot avrebbe preso in prestito dai pittori nordici che molto aveva frequentato.

Non mancano, per celebrare l'occasione, numerosi articoli che in quei giorni apparvero sui giornali. Paolo Fossati, sulle pagine dell'«Unità», tesse un elogio alla figura di Gallizio che ha saputo, nonostante la tarda età, farsi strada nel mondo artistico, tanto da diventarne uno dei protagonisti: la libertà sia di personaggio che di pittore è assai rara da trovare. «Più mutevole che contraddittorio, visionario nel senso della passione per l'avventuroso e il curioso che sta oltre le abitudini e la quiete della vita senza libertà di fantasia»⁷³. L'autore, inoltre, esalta il gran numero di opere esposte in questa retrospettiva che testimoniano un «momento raro nella storia di certo astrattismo nostrano: appunto un non fare i conti con un'accademia esistenziale mortificante, un tirare per necessità al sodo»⁷⁴.

Paolo Monte si sofferma anche, dopo un'entusiasta descrizione del ciclo *La Storia di Ipotenusa*, sulle altre opere esposte:

accanto ai sette pezzi della storia, sono esposte a Cinzano anche alcune delle più belle del periodo '62-'63; fra tutte spiccano per la raffinatezza cromatica *L'Ape Regna*, che appare come nel caleidoscopio un magico imenottero, e *Il Cielo dei Liguri*, ove, nero su nero, le forme e i segni balzano dalla tela con grande vigore plastico ed i gialli e i rossi espano con una vampata in una evidente significazione dell'amore⁷⁵.

⁷¹ Ibidem.

⁷² L. Carluccio, *Pinot Gallizio in Pinot Gallizio 1955-1964 Alba del Piemonte*, op. cit., p. 123.

⁷³ P. Fossati, *Calabria e Gallizio*, in «L'Unità», 4 maggio 1966.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ P. Monte, *Pinot Gallizio a Cinzano*, in «Le nostre tour», aprile 1966.

Il notiziario mensile del Gruppo Cinzano offre una descrizione dell'inaugurazione della mostra, a cui presero parte anche il critico Luigi Carluccio e il direttore dei Musei Civici di Torino, Luigi Mallé, che si era occupato, nel suo intervento, di presentare la figura di Gallizio come uomo e pittore. Parteciparono anche la vedova dell'artista e il figlio.

Il bollettino, redatto da qualcuno che si firma come S.V., rimanda ai posteri il giudizio su questo tipo di pittura, aggiungendo il seguente commento:

lasciando all'illustre esperto d'arte l'onore del giudizio artistico in verità assai impegnativo, ci limitiamo a constatare - come già detto in precedenza - che le forme d'arte d'avanguardia, hanno rivendicato da tempo diritto di cittadinanza, a parità di quelle tradizionali che seguono il filone rinascimentale, pur aderendo al volger dei tempi⁷⁶.

Il breve articolo si conclude chiedendo ai lettori di riflettere sulla possibilità che in un futuro non troppo lontano le diverse *tendenze* artistiche possano essere conciliate in un'espressione nuova che ora sembra essere ancora sfuggente. Carluccio era convinto che questa mostra sarebbe servita a comprendere se l'arte di Gallizio fosse destinata ad essere muta o meno. Il critico ovviamente propende per la seconda ipotesi, e si rivolge agli spettatori come se questi fossero nel frattempo diventati attori sulla scena della vita, attraverso le suggestioni di forme e di colori, augurandosi che

ci sarà, prima o poi, l'occasione grande, forse in un museo, di vedere tutta l'opera di Gallizio da quando cominciò a dipingere con le aniline delle caramelle all'ultima angosciosa *stanza nera*, e di far crescere il contributo critico già avanzato da Maurizio Calvesi, da Carla Lonzi, da Luigi Mallé nel suo bellissimo discorso ad apertura della mostra⁷⁷.

Il suo auspicio sembra essere stato raccolto da Mirella Bandini che nel 1974, a dieci anni dalla morte del pittore, organizzerà alla Galleria Civica di Arte Moderna di Torino, la retrospettiva che, nel nostro percorso di analisi della storia delle mostre postume di Gallizio, segnerà uno dei vertici mai raggiunti per completezza espositiva e impegno critico.

⁷⁶ S.V., *Mostra di Pittura*, in "Fedeltà al lavoro", 15 maggio 1966, anno 5, numero 5.

⁷⁷ L. Carluccio, *L'opera di Pinot Gallizio*, in "Le Arti", maggio 1966, numero 5.

Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, si tengono alcune modeste mostre dedicate al lavoro del pittore albesse. Nella Saletta Rossa di Torino, nel febbraio del 1969, vengono esposti alcuni disegni. Il testo dell'invito, che non riporta firme, ma che la critica attribuisce nuovamente a Carluccio, presenta il nucleo dei disegni come «memoria improvvisa, alcune intuizioni, atti di affetto, risate esplose negli occhi e sulla carta, gamme e serie di possibilità, proposte che a volte finiscono nell'impertinenza di un interrogativo»⁷⁸. Rimasti inediti fino a dopo la morte dell'artista, i disegni sono in questa sede presentati come «messaggi inediti di Pinot», come *capricci* di un Gallizio che non «accettava un foglio lasciato vuoto come momento inerte, senza messaggio, senza segno»⁷⁹. Paolo Fossati, in questa recensione appena citata, intravede nel corpus di disegni esposti «l'aspetto più esplicito e dichiarato degli umori, che colmano di un significato estremamente biografico i gesti di Gallizio»⁸⁰.

L'inaugurazione, nel 1970, della Galleria l'Incrocio di Alba di Luciano Vioglio, vedrà esposte venticinque tra le opere su carta, che coprono un arco temporale dal 1955 al 1964⁸¹.

Seguono una mostra di disegni e tempere alla Libreria degli Stampatori di Torino dal titolo "Gouaches. Pinot Gallizio"⁸², un'esposizione alla Galleria Saletta Arte Contemporanea di Cuneo e alla Galleria d'Arte la Tavolozza di Torino, rispettivamente nel 1970, 1972 e nel 1974.

⁷⁸ F. Comisso, *i Disegni*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 470.

⁷⁹ P. Fossati, *Un ricordo di Pinot Gallizio*, in "L'Unità", 26 febbraio 1969.

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Si veda F. Comisso, *Opere su Carta*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., pp. 333-335 e M. M., *Ritorna con Pinot Gallizio una ventata di favola umana*, in "La Bilancia", sabato 12 dicembre 1970.

⁸² L. Carluccio, *Tempere di Gallizio in mostra a Parigi*, in "Gazzetta del Popolo", 31 maggio 1972.

3 Il Laboratorio Sperimentale di Alba (Torino, 1974)

Finalmente, il desiderio espresso da Carluccio - durante la retrospettiva di Santa Vittoria d'Alba del 1966 - di vedere esposte in un'unica sede tutte le opere di Gallizio, si avvera nella mostra del 1974 alla Galleria Civica di Arte Moderna di Torino: "Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e dell'Internazionale Situazionista (1957-60)."

La mostra si tenne dal 28 maggio al 15 luglio, e, insieme al catalogo, fu curata dal Mirella Bandini. Il merito della curatrice è stato, senza dubbio, quello di inaugurare una stagione «di attenta ricostruzione filologica dell'intero percorso dell'artista»⁸³.

La studiosa aveva precedentemente dedicato un articolo a Pinot Gallizio su "Data" nel 1973, nel quale localizziamo l'esordio dell'interesse critico per questo artista.

Secondo Bandini l'attenzione per Gallizio va ricercata nel suo essere immerso nelle avanguardie culturali degli anni Cinquanta, trascendendo la dimensione cittadina di Alba. La sua significatività è proprio quella di aver sperimentato in un contesto artistico che si può senza dubbio definire *européo*: tra gli esempi citati, il gruppo Cobra, il Movimento Nucleare, il Lettrismo e in primis l'Internazionale Situazionista.

Attraverso l'incontro fondamentale con Jorn, il pittore trasformerà la città di Alba in un centro culturale in fermento, un avamposto italico che accoglie le più lontane esperienze nordiche:

all'interno del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata si cercava di unificare le varie tendenze sulla base di un programma unitario per creare una piattaforma comune di azione. Gallizio con Jorn ne fu uno dei promotori: prendendo contatti, stimolando idee e programmi, coordinando con un'attività vulcanica tendenze e opinioni⁸⁴.

⁸³ G. Bartolino, *Dalle prime «esperienze» al Laboratorio*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 63.

⁸⁴ M. Bandini, *Pinot Gallizio: il "Primo Laboratorio di Esperienze Immaginate del Movimento per una Bauhaus Immaginata" e il "Laboratorio Sperimentale d'Alba dell'Internazionale Situazionista"*, in "Data", Autunno 1973, Anno III, Numero 9.

L'articolo di Bandini si esaurisce con un breve ma attento excursus sulle principali mostre in vita e sui cicli pittorici dell'artista, sul suo contributo cosmopolita e sulle esperienze coeve di altri artisti, quali ad esempio Klein e Manzoni. È proprio questa sua costante sperimentazione e la sua affiliazione a diverse correnti artistiche che hanno reso la critica, sempre tesa ad individuare una certa *programmaticità* nell'avanguardia, della sua arte, problematica: «le sue azioni, le sue dichiarazioni, provocatorie e sempre tese ad una ridefinizione fondamentale dell'arte - condensate e consumate nell'ultimo decennio febbrile della sua vita - ne sintetizzano un fenomeno di artista sperimentatore, rivolto all'identità di una prassi arte-vita»⁸⁵. D'altra parte, questo breve saggio è soprattutto concentrato sulla ricostruzione cronologica, filologica e simbolica di quel genere di arte inaugurata da Gallizio, che l'ha reso celebre: *l'Arte Industriale*. Secondo una relazione scritta da Giorgio, il figlio di Gallizio e qui riportata, non significherebbe «vincolo della produzione artistica ai criteri di produzione industriale (tempi di lavorazione, costi di produzione) o alle qualità intrinseche della macchina, ma vuole stabilire un concetto “quantitativo” di produzione»⁸⁶.

L'occasione per l'allestimento di una mostra così importante è data dalla ricorrenza del decennale dalla morte dell'artista. In questa esposizione antologica sono presenti i rotoli di *Pittura Industriale*, la *Caverna dell'Antimateria*, la *Gibigianna* al completo, otto dipinti del *La Storia di Ipotenusia*, *Il mistero delle cattedrali* che fa parte della produzione del 1961, sei opere tra *Gli oggetti e spazi per un mondo peggiore* del 1963, *l'Album cronologico*, e sette quadri dalla serie dei *Neri*. Soffermandosi sui titoli esposti, è possibile notare come l'esibizione fosse organizzata in modo tale da permettere al visitatore di ricostruire il percorso artistico, tutto sommato per la prima volta completo e riunito, di Gallizio.

L'introduzione del catalogo si apre con una citazione del pittore tratta dal *Manifesto della Pittura Industriale* del 1959: «siamo prossimi allo stato selvaggio con senso moderno, con strumenti moderni: la terra promessa, il paradiso, l'eden, altro non può

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ G. Bartolino, *Gli anni della pittura industriale*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 101.

che essere che l'aria da respirare, mangiare, toccare, penetrare»⁸⁷. L'intento della mostra, per Bandini, è da una parte quello di analizzare complessivamente la figura di Gallizio in rapporto alla sua complessa personalità ma anche, dall'altra, di indagare a fondo in quella cornice nordica di esperienze artistiche attraverso la quale emergerà il Laboratorio di Alba. La critica è concorde nell'individuare nella modalità *laboratorio* un tratto caratteristico sia della produzione artistica di Gallizio, sia del suo bisogno vitale di interagire con l'Altro: si allontana così dal più classico retaggio di studio/santuario privato dell'artista⁸⁸. Questa occasione, come scrive Maria Teresa Roberto contribuisce al

forte risveglio di interesse per i nodi teorici sollevati e discussi all'interno dell'Internazionale Situazionista, alla cui fondazione Gallizio partecipò nel 1957, [che] ha garantito all'artista una nuova visibilità internazionale, incentrata tuttavia quasi esclusivamente sul tema della pittura industriale⁸⁹.

Lo «sciamano», come soprannominato dalla studiosa, converge in una sinergia profondamente intellettuale ed etica, vive inseguendo una serie di valori che non sono mai statici, ma anzi per loro stessa natura dinamici. L'incontro nodale con il pittore danese fu registrato sul suo diario come «incontro con Jorn e svolta decisiva della libertà di ricerca»:

tale ricerca di autentici e primari contenuti umani, esaltati nella sperimentazione e nella immaginazione, [...] poneva inoltre la loro “pittura come grido e non come teorema” (C.

⁸⁷ Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e dell'Internazionale Situazionista (1957-60), catalogo della mostra a cura di M. Bandini (Torino, Galleria Civica di Arte Moderna), Galleria Civica di Arte Moderna, Torino, 1974. Per consultare il testo completo del Manifesto della Pittura Industriale: bollettino “Notizie-Arti-Figurative”, novembre 1958, n. 9.

⁸⁸ Non a caso, fin dal 1946 -prima di essere pittore-, aveva fondato un *Laboratorio Sperimentale di Enologia* per lo studio della chimica vegetale presso l'Istituto Agrario di Alba.

⁸⁹ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio- pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 19.

Dotremont) in antitesi con le correnti razionalistiche di tipo purista e neo-costruttivista del tempo⁹⁰.



Fig. 6. Rotolo di *Pittura Industriale*, 1958, inserito nel catalogo della mostra del 1974.

In una vita trascorsa alla ricerca di identità (farmacista subito, ma poi chimico vegetale, archeologo, politico, capo nomade e infine, intensamente, artista) si riconosce continuamente all'interno di gruppi ma si situa sempre anche oltre ad ognuno di essi.

Il «Congresso degli Artisti Liberi di Alba», promosso da Gallizio, è annotato come «un'enorme e sconosciuta reazione chimica» nel suo diario, una sorgente dalla quale sgorgerà il flusso artistico di questa enigmatica personalità. Ricostruendo l'attività del pittore, Bandini fa risalire al 1958 l'inizio della *Pittura Industriale*: l'ampio e lungo (30 metri) laboratorio ricavato all'interno della sua casa (un vecchio convento seicentesco) è ideale spazio per la produzione materica di tale arte, che nasce «sparando i colori sulla tela cosparsa di vinavil mediante un impasto di polvere esplosiva; frustando la materia

⁹⁰ M. Bandini, *Introduzione*, in *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, op. cit., p. 12.

pittorica gettata a grumi spessi sul supporto. Le tele venivano anche esposte all'azione della pioggia, del sole e del vento»⁹¹.

Non si tratta dunque solo di ricostruire l'intuizione e l'intenzione dietro l'opera, ma anche il suo effettivo processo, così importante nell'arte degli anni Cinquanta. Il suo risultato è riassunto dalla curatrice in questi termini:

il rifiuto dell'opera, che dell'arte è la reificazione, e la conseguente valutazione dell'espressione artistica immediatamente comunicata e consumata, è al centro del concetto situazionista di superamento dell'arte, formulato già nel primo numero dell' 'Internationale Situationniste': "non può essere un'arte situazionista, ma un uso situazionista dell'arte"⁹².

Lo scioglimento di queste esperienze albesi internazionali non è di certo imputabile a Gallizio, il suo impegno, la sua adesione e la costanza furono totali; le ragioni della fine *immagινista* vanno invece ricercate nel naturale esaurimento della coesione dei suoi membri. È a partire dal 1960 che Gallizio si lega ad alcuni personaggi che segneranno, come asterischi, il suo percorso: Lucio Fontana, Carla Lonzi -la sua più aggraziata critica- e Wilhem Sandberg, direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam. Tuttavia, come approfondiremo più avanti, anche lui si tramutò in una stella cometa, per quella generazione artistica - Mario e Marisa Merz, Michelangelo Pistoletto⁹³, Giulio Paolini- che ne aveva seguito la luminosa scia.

Bandini condensa, giungendo al termine della presentazione della mostra, l'attività di Gallizio come «l'esercizio sociale di una vita [...] che continuerà ad essere sempre un sorprendente capitolo aperto»⁹⁴ con continue e inedite interpretazioni. Il catalogo si arricchisce poi con testimonianze di artisti, notizie biografiche, scritti di Gallizio (*Tecnica e Colori nel Barocco brut-dry*, una lettera a René Drouin, alcuni appunti e *Il Manifesto della Pittura Industriale*) e una corposa sezione di documenti. La storica

⁹¹ Ivi, p. 17.

⁹² M. Bandini, *Introduzione, Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...op. cit.*, p. 18.

⁹³ Ivi, pp. 23 e seguenti.

⁹⁴ M. Bandini, *Introduzione, Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba..., op. cit.*, p. 23.

dell'arte pone al centro della mostra la *Pittura Industriale* (fig. 6), che viene analizzata piuttosto in termini di opera spaziale: «sono infatti le premesse stesse dell'informale che Gallizio porta avanti con l'uscita del quadro nell'ambiente: lo scorrimento polidirezionale, del gesto e del pigmento nel reale»⁹⁵.

L'intuizione di Bandini di seguire il rapporto tra Gallizio e l'Arte Povera torinese si rivela come una scelta di analisi critica efficace, che secondo Renato Barilli, in un'intervista, va ricercata nella cucitura tra informale "caldo" di Pinot Gallizio e quello "freddo", rintracciabile alla storia dell'arte a noi più vicina⁹⁶.

Nell'esibizione viene anche presentata, per la prima volta dopo la morte dell'artista, la *Caverna dell'Antimateria*, con la didascalia "Ricostruzione dell'ambiente di pittura industriale eseguita alla Galleria René Drouin, Parigi, il 13 maggio 1959".

Il collegamento con la *Pittura Industriale* in rotoli è consequenziale, e viene ripreso e ampliato in un testo successivo della stessa Bandini, *L'estetico, il politico*, pubblicato prima nel 1977, e nuovamente nel 1999: «il medium tradizionale dell'arti figurative -la tela con i colori- viene portato fuori dall'ordine e gestione tradizionale, borghesi, nell'avvolgimento globale dello spettatore, la cui percezione, straniata o detournata, viene condotta su un livello nuovo di conoscenza»⁹⁷.

Giorgina Bartolino riconosce che «le analisi di Bandini e la ricostruzione dell'ambiente alla Civica, segnano il passaggio dalla lettura storica a quella contemporanea dell'opera»⁹⁸. In quest'ottica si percepisce l'importanza - e la rottura - di questa mostra. L'esposizione permette un confronto diretto tra la *Gibigianna* e la *Storia di Ipotenusa*, servendo un pretesto «unico e inedito»⁹⁹. *Gli oggetti e spazi per un mondo peggiore* sono presentati come «una sorta di accelerazione percettiva interiore tesa a oggettivare

⁹⁵ G. Bartolino, *Gli anni della pittura industriale*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 101.

⁹⁶ R. Barilli, *Pinot Gallizio*, in "Nac", n.8/9, agosto 1974.

⁹⁷ M. Bandini, *L'estetico, il politico. Dal Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, II edizione Costa & Nolan, Ancona-Milano, 1999, pp. 164-167.

⁹⁸ G. Bartolino, *La Caverna dell'Antimateria e il Tempio dei Miscredenti*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 130.

⁹⁹ Ivi, p. 170.

l'indagine e la riscoperta dell'ordine, del germinare segnico della vita»¹⁰⁰, ossessione che Gallizio matura durante la sua attività archeologica: suo è il profondo desiderio di immergersi nella simbologia universale che trascende il tempo e che si nasconde sottoterra. La serie dei quadri-oggetto neri e degli impacchettamenti, l'ultima della produzione di Gallizio, è infine comparata alle ultime opere di Pino Pascali¹⁰¹: «hanno la fulmineità di immagini formatesi nel rarefarsi, svuotarsi della realtà»¹⁰².

La risonanza di questa esposizione è notevole e ampiamente documentata nell'Archivio Gallizio. Rintracciamo ora i principali contributi al successo di questa personale.

Massimo Martinelli in un articolo apparso su "La Bilancia", loda le intenzioni e il lavoro paziente dietro la realizzazione della mostra: «rifare un profilo dell'artista è certo compito di stretta osservanza critica»¹⁰³, facendo riemergere quel risvolto fiabesco, ma sempre impegnato, che l'uomo e l'artista Pinot aveva inserito nelle sue tele, con mezzi non convenzionali e volutamente provocatori. L'augurio è per la città di Alba di saper raccogliere questa esperienza torinese per «una continuità ideale, artistica, che onora la provincia e il provincialismo, ritenuti sempre troppo superficialmente cose di altri tempi»¹⁰⁴.

Il critico genovese Germano Beringheli dedica un'ampia pagina alla figura di Gallizio su "Il Lavoro". La mostra alla Civica permette di acquisire una conoscenza esauriente dell'artista Gallizio, ma anche sul Laboratorio Sperimentale di Alba. Ricostruire la personalità e ordinare la produzione di una figura così multiforme è un lavoro necessario ma felice, «non soltanto il documento di fondo per la comprensione di Gallizio ma addirittura uno degli apporti maggiori per riuscire a capire la organicità di struttura e di collocamento di certe situazioni informali [...]»¹⁰⁵. La recensione pone in

¹⁰⁰ M. Bandini, *Introduzione, Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, op. cit., p. 23.

¹⁰¹ L'autrice fa riferimento alle opere in lana d'acciaio, esposte durante la Biennale del 1968.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ M. Martinelli, *Le Favole di Pinot*, in "La Bilancia", 8 luglio 1974.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ G. Beringheli, *Gallizio tra arte e politica*, in "Il Lavoro", 2 luglio 1974.

evidenza, con una certa intelligenza, anche il tema del Gallizio politico: il suo attivismo, il suo impegno sociale e comunale, la sua ideologia, il superamento dell'attività artistica come operazione esclusivamente commerciale:

di fatto la pittura di Gallizio è uno scorrere continuo di idee pittoriche, di sollecitazioni umorali che il colore e la materia captano, coinvolgono e suggeriscono in sempre successivo visualizzare la disposizione psicologica e ancestrale immaginista, visionaria, per una continua (e son parole sue) «estasi violenta»¹⁰⁶.

Tommaso Trini, che ammette la difficoltà - sia degli esperti sia dei visitatori - di maneggiare l'opera di Gallizio, concentra il suo pezzo sulla dicotomia vita/arte che «come la questione del sesso degli angeli imbarazza le riflessioni delle avanguardie di questi decenni»¹⁰⁷. Secondo lo storico, Gallizio farà opera intrisa «equamente e disperatamente» di arte e di vita, originando una lente storica, che la mostra mette bene in luce, imbevuta di innumerevoli suggestioni provenienti da altri¹⁰⁸. Il suo affanno di creare, la sua fame ancestrale di sapere, il suo archeologico modo di operare nell'arte, lo rendono «omerico, più che avanguardista»¹⁰⁹. L'elogio deve anche essere inoltrato alle Langhe, che dopo Pavese e Fenoglio, sono state lo sfondo di una narrazione, quella di Pinot, unica non solo dentro la cornice della pittura.

L'ultima recensione che prendiamo in considerazione è quella di Renato Barilli per il «Notiziario Arte Contemporanea» (NAC). Il doppio filone - opere e documenti - alla base di questa retrospettiva è fondamentale perché «se assunto sull'unico piano delle opere, dei risultati racchiusi tra i quattro legni di un telaio, Pinot Gallizio non potrebbe andare molto lontano»¹¹⁰.

È appunto l'apparato teorico costruito prima da Gallizio, ma poi anche dalla sua critica, che lo innalzano ad un'aura democratica, mai riservata a pochi aristocratici. «Il

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ T. Trini, *Cantapittura di Gallizio*, in «Il corriere della sera», 30 giugno 1974.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ R. Barilli, *Pinot Gallizio*, in «Nac», n.8/9, agosto 1974.

manifesto stesso è un mirabile anticipo delle idee appunto di McLuhan, o di Marcuse, o del Maggio francese, di tutte le utopie-profezie di una società estetica auspicata sulla base di un serrato esame della tecnologia contemporanea e delle sue potenzialità liberatorie»¹¹¹, afferma Barilli. L'inflazione del prodotto artistico è valutato come *fatto salutare* perché rende l'arte sia più attuabile, sia più fruibile, abbassandone il *quoziente di preziosità*: la semi-automaticità dell'operare di Gallizio è un modulo virtualmente ripetibile all'infinito, anche su scala popolare. Dopo aver approfondito i legami con l'Informale, con il Futurismo e il Dadaismo, Barilli dedica alcune righe originali alla *Pittura Industriale*, protagonista della mostra: «sussiste una certa contraddizione tra il proposito di un produrre quantificato-industriale, e i risultati troppo golosamente vischiosi-tellurici ispirati a un culto dei valori naturali a scapito di tutto ciò che mostra un intervento del calcolo e del progetto umano»¹¹². Il critico sottolinea come sia stata proprio la città di Torino a cogliere l'occasione di mostrare queste opere: non è un caso se nella città sono decollati «certi avvenimenti tipici di questo recente ciclo, primo fra tutti l'uso liberatorio, “nomadico”, eventico del neon proposto da Merz»¹¹³, aggettivi già adoperati per lo stesso Gallizio.

4 Alba del Piemonte (Alba, 1984)

Esattamente dieci anni dopo la grande mostra “Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba” - tra il 27 ottobre e 17 novembre 1984 - tocca alla città di Alba ospitare la prima grande retrospettiva sul pittore, “Pinot Gallizio, 1955-1964 Alba del Piemonte”, a cura della stessa Bandini, e allestita a Palazzo della Maddalena.

Secondo le parole dell'allora sindaco, Tomaso Zanoletti, è tempo per la città di Alba, a vent'anni dalla morte, di onorare il suo concittadino pittore più illustre, il cui genio

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ivi, p. 26.

¹¹³ R. Barilli, *Pinot Gallizio*, in “Nac”, n.8/9, agosto 1974.

artistico era stato riconosciuto dagli Albesi solo dopo la morte, come spesso avviene in questi casi, anche se:

la sua poliedrica attività di farmacista-aromataro, di insegnante, di pittore, di ricercatore e culture delle antichità albesi, di amministratore e uomo politico, la sua presenza prorompente, polemica, a volte fortemente provocatoria ne hanno fatto un personaggio chiave dell'ambiente cittadino di questo dopo guerra. Ricordarlo vuol dire anche rievocare un momento storico in cui Alba seppe accumulare le energie, sul piano economico come su quello culturale, per il grande sviluppo che sarebbe seguito¹¹⁴.

La capacità di Gallizio «di unire fecondamente il geloso radicamento nelle tradizioni della propria terra ad una apertura vastissima e spregiudicata ai fermenti culturali e alle novità»¹¹⁵ significava anche restituire alla città un'aspirazione a sentirsi parte di qualcosa di grande - Pinot non a caso è (con)cittadino del mondo -, grazie al suo passato glorioso, talvolta anche idealizzandone il ricordo.

Come ribadisce la curatrice nell'introduzione del catalogo, scrivere di Pinot Gallizio è un lavoro di incessante ricerca, un continuo intrecciare collegamenti e connessioni tra la vicenda umana e il contesto artistico italiano ed europeo nel quale il pittore si muove.

Il catalogo si configura perciò come un interessante resoconto di testimonianze, un'antologia degli studiosi, che raccoglie alcuni tra i testi più significativi fondativi della fortuna critica - e umana - di Gallizio, un modo per approfondire la conoscenza di questo artista, attraverso fonti primarie, che la curatrice si impegna a presentare.

I primi articoli riportati riguardano più che altro le presentazioni contenute nei vari cataloghi delle sue mostre, mentre Gallizio era ancora in vita.

Dalla francese Michèle Bernstein, critica del movimento situazionista, a cui è affidata l'introduzione del catalogo della prima mostra di Gallizio alla Galleria Notizie di Torino, in cui la scrittrice sottolinea la volontà di Gallizio di «inflazionare il mercato dell'arte uscendo dal quadro, e vendendo la pittura a metri nei magazzini e nelle

¹¹⁴ T. Zanoletti, *Presentazione*, in *Pinot Gallizio, 1955-1964 Alba del Piemonte*, catalogo della mostra a cura di M. Bandini (Alba, Palazzo della Maddalena), Umberto Allemandi e C., Torino, 1984, p. 7.

¹¹⁵ *Ibidem*.

strade»¹¹⁶, passando per un testo elogiativo dell'amico Asger Jorn (che definiva Gallizio 'grande amico, genio universale, imprevedibile e sconvolgente'), si arriva agli scritti fondamentali che a partire dagli anni '60 gli dedicò, brillanti ed energici, Carla Lonzi: «la difficile personalità di Gallizio, quale appariva allora nella sua complessità volutamente inafferrabile - e di cui compiaceva circondarsi - è dalla Lonzi con perspicacia situata oltre l'Informale, nell'ottica di 'una libertà di vita trasmessa e qualificata nel fare artistico'»¹¹⁷.

È poi il turno dei critici torinesi Renzo Guasco e Luigi Carluccio. Per il primo è fondamentale la componente antropologica e morale di Gallizio, la sua ricerca di quel valore umano che, come lo aveva spinto ad aver *fede nell'uomo e nei suoi valori più alti*, lo aveva anche saputo indirizzare verso la pittura:

il bisogno, quasi l'ansia di stabilire un contatto con gli uomini, con quelli morti da centinaia di migliaia di anni, come con quelli che, non importa se ad Alba, a Torino, o ad Amsterdam, osservando un suo quadro, avvertono di trovarsi di fronte ad un uomo con il quale potranno iniziare un interminabile colloquio. È naturale che gli spiriti pigri, coloro che desiderano rivedere il già visto, non amino questo pittura che rompe la routine delle consuetudini e può imporre ogni giorno un esame di coscienza¹¹⁸.

È proprio questo aspetto di ininterrotta indagine che anima i critici del pittore a rendere Pinot Gallizio un personaggio eccezionale, sempre da ri-scoprire.

Maurizio Calvesi avrà poi l'ingombrante compito di raccogliere l'eredità di Gallizio - «il primo a trarre una valutazione complessiva della sua pittura»¹¹⁹ - e presentarla, come abbiamo già ricordato¹²⁰, nella sala della Biennale a lui dedicata, la sua prima mostra postuma.

¹¹⁶ M. Bandini, *Introduzione*, in *Pinot Gallizio, 1955-1964...*, op. cit., p. 11.

¹¹⁷ Ivi, p.12.

¹¹⁸ R. Guasco, *Dal catalogo "La Gibigianna di Pinot Gallizio"*, in *Pinot Gallizio, 1955-1964...*, op. cit., p. 37.

¹¹⁹ M. Bandini, *Introduzione*, in *Pinot Gallizio, 1955-1964...*, op. cit., p. 12.

¹²⁰ Vedi la sezione della tesi, par. *Biennale di Venezia*.

Di Cesare Vivaldi e Luigi Carluccio sono riportati, rispettivamente, un articolo su Pinot Gallizio e un saggio dal catalogo della mostra di Santa Vittoria d'Alba¹²¹.

Del significato di Gallizio per la nuova generazione, con i ricordi di Merz e Pistoletto, si discuterà più approfonditamente in seguito¹²², in questa sede ricordiamo solo come questi artisti circoscrivano il discorso «sull'importanza della sua opera, del suo comportamento, della nuova dimensione dell'arte aperta dal suo lavoro, proprio negli anni della loro formazione a Torino»¹²³.

Dopo i testi di Renato Barilli (l'imprescindibile *Dall'informale caldo all'informale freddo*), Aldo Pessoni e Wilhelm Sandberg, dedicando spazio ai testi della nuova critica giovane, tra cui Flaminio Gualdoni, Floriana Piqué e Paolo Thea, il catalogo della mostra si avvia a una conclusione con due testi poetici, uno di Luciano Caruso e uno di Sarenco, e termina con il saggio *La rivolta dell'uomo ludens* di Franco Torriani.

È senz'altro vantaggioso nello studio critico di questo pittore dalle così sfaccettate diramazioni avere a disposizione una tale catalogo che compendia uno dopo l'altro, in una successione temporale e logica, le più importanti testimonianze di chi ha approfondito certi aspetti del pensiero e della produzione artistica di Gallizio.

Sarenco, il poeta visivo, nel suo *Poema a Pinot*, rivolge un appello a tutti i critici d'arte di non minimizzare quell'aura di magia a cui Pinot tanto si era dedicato, e scrive:

È venti anni che sei morto
All'ombra dei tuoi tartufi,
E tutti i «tartufi» della critica
Non sanno neppure chi sei
E quale contributo
Tu abbia dato alla battaglia delle idee.
E i tuoi quadri inverosimili,
Tristi-allegri-demoniaci-divini.

Non aspettarti molto

¹²¹ Vedi la sezione della tesi, par. *Mostra di Pinot Gallizio*.

¹²² Vedi la sezione della tesi, par. *Il significato di Gallizio per la nuova generazione*.

¹²³ M. Bandini, *Introduzione*, in *Pinot Gallizio, 1955-1964...*, op. cit., p. 12.

Dalla Storia dell'arte:
Devi essere solo contento
Se qualche amico come me,
Sulla tua stessa lunghezza
d'onda,
Ti ripesca fresco e vivo
Come mai
Dal buio del tuo
Laboratorio sperimentale,
Per giustificare la propria
Opposizione culturale
Scambiata per bilioso
Isterismo.

Pinot Gallizio
Le mode passano con gli efebi
E i lacchè:
Le idee restano,
O almeno speriamo.

Critici d'arte di tutto il mondo:
Lasciateci almeno la nostra utopia¹²⁴.

5 Le Situationnisme et la peinture (Parigi, 1984)

Dopo una rapida esposizione della “Gibigianna” nel 1987 alle Galerie van de Loo di Monaco di Baviera - che ripropone quella del 1962 dallo stesso titolo e contenuto organizzata quando Gallizio era ancora in vita - la prima significativa mostra personale di Gallizio fuori dall'Italia è a Parigi, alle Gallerie 1900-2000. “Pinot

¹²⁴ Sarenco, *Poema per Pinot*, in *Pinot Gallizio, 1955-1964...*, op. cit., p. 97.

Gallizio, *Le situationnisme et la peinture*” è inaugurata il 13 febbraio e durerà fino al 4 marzo del 1989. Il catalogo, con un testo di Bonini in apertura con note biografiche e dibattito critico, si avvale del contributo bibliografico di alcuni personaggi già menzionati legati alla figura del pittore: Barilli, Calvesi, Carluccio, Guasco, Jorn e Lonzi.

Lo stesso anno il Museo Centre George Pompidou -nello stesso periodo, da febbraio ad aprile- metteva in scena la mostra “*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. À propos de l’Internationale Situationniste 1957-1972*”, di cui ci occuperemo più diffusamente nel capitolo dedicato alle mostre collettive postume dell’artista. La presenza di Gallizio a Parigi risale indietro nel tempo all’esposizione della *Caverna dell’Antimateria* alle Galerie René Drouin nel 1959.

Dans la dynamique animation qu’il donne à sa galerie Marcel Fleiss a raison de consacrer un catalogue toujours si complet et une exposition à cet inlassable chercheur, un moment proche et amis d’Asger Jorn dans ses meilleures productions, plus souvent ironique provocateur dans d’immenses toiles à l’époque de son ralliement au Situationnisme. Dans tous les cas un tempérament prodigue à l’extrême¹²⁵.

Il testo di Bonini sul catalogo oltre a ricostruire la vicenda biografica di Gallizio, ha il merito di tradurre in francese quelli che a suo avviso erano stati fino ad allora i più importanti interventi critici su questa figura.

Michèle Bernstein, critica e scrittrice, ragiona, anche in maniera ironica, sul rapporto del pittore albese con il mercato artistico: «Sa production est illimitée. Plus de spéculateurs sur toiles: si vous voulez placer de l’argent, contenez-vous du Suez. Sa vente s’effectue de préférence en plein air. Les petits boutiques ou les grands magasins peuvent également convenir: Gallizio n’aime pas les galeries»¹²⁶. A parere suo, il grande contributo che Gallizio ha portato con l’invenzione della *Pittura Industriale* è quello di aver spinto le sue instancabili ricerche fino al punto in cui della vecchia pittura non rimaneva nulla: le esperienze precedenti di “distruzione” dell’oggetto pittorico (come in

¹²⁵ “Aakn News”, marzo 1989, Archivio Gallizio.

¹²⁶ M. Bernstein, in *Pinot Gallizio*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Bonini, (Parigi, Galerie 1900-2000), Parigi, 1989, p. 10.

Malevič e Magritte) si erano arenate perché non erano riuscite più, negli ultimi decenni, ad uscire dalla strada della ripetizione di una negazione artistica, nella cornice imposta dagli stessi mezzi pittorici¹²⁷.

L'intervento inserito di Renzo Guasco è volto invece a dimostrare il lavoro intellettuale dietro la preparazione di Gallizio per una tela:

volonté constructive et clarté de vision, témoignée également par ses réflexions. Gallizio, à une demande précise, répondit qu'il ne commençait un tableau que s'il l'avait entièrement pensé jusque dans ses moindres détails de composition et d'exécution. Nous sommes donc très loin de tout automatisme d'écriture¹²⁸.

Carla Lonzi descrive, come sempre appassionatamente, la sua pittura: assolutamente istintiva, rapida, frenetica, sperimentale, popolare, melodrammaticamente violenta, umana, allegorica, sentimentale: «Gallizio donne une empreinte précise à son oeuvre car, avant d'être peintre, il a participé tout naturellement et sans arrière pensée à ce microcosme»¹²⁹.

Maurizio Calvesi pone l'accento sulla necessità di guardare all'opera di Gallizio attraverso la lente dei suoi molteplici interessi, probabilmente anche dovuti, oltre che a una predisposizione naturale per la curiosità, all'intenzionalità di presentarsi come una persona piena di stimoli. La pittura di Gallizio, mai teorica, sempre espressiva, nasce dalla sfida ai limiti della tecnologia umana, e allo scontrarsi con l'incapacità di vivere una vita simmetrica e ieratica. L'uso dell'irrazionale produce un progresso, un mondo peggiore ma libero (ricordiamo la serie *Oggetti e Spazi per un Mondo Peggior*):

le trait semble dans son nomadisme aboutir à un flux de sensibilité extra-espace-temporelle et la fable placée hors du temps et de l'espace ne pouvait être que la dimension correspondante de sono imagination, en obtenant, d'un thème populaire et grotesque, la matière première des images¹³⁰.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ivi, p. 15.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ M. Calvesi, in *Pinot Gallizio*, op. cit., p. 22.

Renato Barilli, nell'ultimo intervento presente sul catalogo, chiarisce il processo della *Pittura Industriale* al metro: gli interventi sono ripetitivi, la tela diventa un rullo di una catena di montaggio industriale; si perde così la caratteristica di unicità che aveva segnato l'opera d'arte, che rinuncia alla sua aura di sacralità. Nonostante ciò il processo produttivo risulta come un atto di buona volontà, «une illusion plutôt qu'un véritable résultat»¹³¹. Questa prassi artistica si ripropone e si sviluppa ulteriormente nella *Caverna dell'Antimateria*, l'opera più memorabile (certamente per il pubblico francese) che avanza interrogativi tipici degli anni Sessanta, che coinvolgono non più solamente l'aspetto estetico ma anche quello etico e politico, portando l'Arte in una dimensione universale e più completa.

6 Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici (Torino, 1992)

Il 1992 si apre con la mostra "Pinot Gallizio. Opere 1955-1963" alla Rocca di Umberto I Centro per l'Arte Contemporanea, a cura di Martina Corgnati, a cui seguirà alla fine dell'anno un'importante esposizione, nuovamente nel capoluogo piemontese, alla Palazzina Sociale della Promotrice delle Belle Arti.

"Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici" si tenne dal 19 dicembre 1992 al 24 gennaio 1993, fu organizzata da Francesco Poli con la collaborazione della stessa Corgnati, che peraltro pubblicherà proprio nello stesso anno una monografia interamente dedicata al pittore albese¹³².

Il curatore specifica la genesi di tale rassegna, cioè la volontà di non dedicarsi nello specifico al rapporto tra Pinot e il Laboratorio Sperimentale di Alba e in generale con le vicende dell'Internazionale Situazionista, ma

¹³¹ Ivi, p. 25.

¹³² M. Corgnati, *Pinot Gallizio*, Edizione Essegi, Ravenna, 1992. Vedere anche la recensione scritta da Walter Accigliaro su "Alba Pompeia" del 1992, II semestre.

l'intento di questa mostra, invece, è di lasciare sullo sfondo gli aspetti più strettamente situazionisti dell'esperienza di Gallizio (proprio perché già ben studiati¹³³) per centrare l'attenzione soprattutto sulla specifica qualità artistica della sua opera e sugli aspetti che più rappresentano il suo contributo innovativo all'arte italiana ed europea¹³⁴.

La mostra espone, in maniera completa, «con tutto il loro potenziale di spettacolarità e immaginazione fantastica»¹³⁵, la *Caverna dell'Antimateria*, l'*Anticamera della Morte* - opera inedita esposta per la prima volta in questa occasione e messa in evidenza dallo studio critico -, la *Pittura Industriale*, i cicli della *Gibigianna*, della *Storia di Ipotenusa*, delle *Notti*, e degli *Oggetti e spazi per un mondo peggiore*, «con criteri di installazione che evidenziano nei termini più complessi la loro peculiare dimensione di coinvolgimento spaziale e di straripamento della pittura nel contesto della realtà, ben al di là dei limiti del quadro»¹³⁶. L'opera di Gallizio non è così facilmente presentabile, già in vita Gallizio si era posto nei confronti delle gallerie e dei musei in modo eccentrico: srotolare la pittura, dipanarsi in metri virtualmente infiniti di *Pittura Industriale*, sono sfide lanciate ai curatori,

l'utopico desiderio di fusione di quantità e qualità, non potendosi realizzare nella produzione illimitata della *Pittura Industriale*, si sfoga soprattutto sul piano della qualità, attraverso l'intensità dell'energia dell'immaginazione che vive e prolifera sulla superficie e sulla materia stratificata e pulsante degli altri lavori, in particolare nei grandi cicli con valenze narrative fantastiche, pur sempre di dimensioni debordanti¹³⁷.

In questo compito il curatore si avvale del confronto con l'opera di altri artisti internazionali contemporanei di Gallizio, lavori che senza dubbio lo stesso pittore aveva

¹³³ L'autore fa riferimento alla mostra curata da Mirella Bandini nel 1974 alla Galleria Civica di Arte Moderna di Torino, e ad un'altra mostra collettiva, che analizzeremo nel successivo capitolo, al Centre Pompidou di Parigi, nel 1989, proprio sul percorso dell'Internazionale Situaizonista.

¹³⁴ *Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici*, catalogo della mostra a cura di F. Poli (Torino, Palazzina Sociale della Promotrice delle Belle Arti), Mazzotta editore, Torino, 1992, p. 11.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ F. Poli in *Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici*, op. cit., p. 11.

¹³⁷ *Ivi*, p. 12.

conosciuto, tra i più improntati ricordiamo Jorn, Fontana, Manzoni, Klein, Burri, Tinguely. Secondo Poli questi sono artisti ascrivibili alla categoria “Dissimmetrica”, cioè che hanno inseguito un ideale di radicale libertà creativa che si era opposta a «ogni forma di razionalità funzionale alla costruzione di una società di alienante appiattimento produttivistico»¹³⁸.

Poter aggiungere qualcosa e aggiornare il dibattito critico su questa figura, già così articolato e complesso, è l’aspettativa che il curatore ripone in questa mostra. Appare ironico che una mostra - la cui primaria funzione è valorizzare, attraverso l’esposizione e la presentazione critica, un corpus di opere - debba fare i conti con il processo di devalorizzazione dell’opera d’arte attuato da Gallizio, a partire dai rotoli di *Pittura Industriale*: «per essere precisi, è il superamento della concezione dell’opera come merce feticcio, dell’alienazione del valore estetico nel valore economico, attraverso un’entusiasmante operazione di inflazione della produzione creativa»¹³⁹. Quando il valore dell’arte diventa universale - e tutti i critici che si sono occupati Gallizio sembrano confermarlo nei suoi riguardi -, essa perde il suo valore monetario, ma, proporzionalmente, ne acquista uno assoluto. Scrive infatti Poli:

è interessante confrontare queste idee di Gallizio sul rapporto fra valore dell’arte e valore economico con quelle di Yves Klein, che mette radicalmente in crisi il valore dell’opera come oggetto-merce fino al punto di farsi pagare i suoi lavori immateriali, portando all’estremo limite la smaterializzazione dell’arte¹⁴⁰.

La sperimentazione è la chiave di lettura dell’opera di questi Dissimmetrici, ed è tanto importante nel processo quanto può addirittura sostituirne il risultato.

La materia diventa attuazione vegetale di un processo chimico che si trasforma in alchemico, perché insegue un ideale puro, sia di vita che di pittura. Continua Poli, «tutto nasce dalla profonda densità della materia, attivizzata dall’energia gestuale e

¹³⁸ Ibidem. Il curatore si riferisce in questo testo anche all’importantissimo saggio di Guy Debord sulla società dello spettacolo, la cui prima edizione è datata 1967, in cui l’autore prende in considerazione, alla luce dello sviluppo di una nuova economia dopo il conflitto mondiale, un nuovo consumismo passivo e l’influenza dei mass media .

¹³⁹ F. Poli in *Pinot Gallizio nell’Europa dei Dissimmetrici*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁰ Ibidem.

immaginaria dell'artista [...] fra il caos informe e la leggerezza della libera immaginazione»¹⁴¹.

Martina Corgnati rintraccia l'origine dell'interesse di Gallizio per l'antimondo nelle conclusioni del fisico Pannaria sull'antimateria: la possibilità dell'esistenza di un mondo speculare al nostro cattura l'attenzione dello scienziato Gallizio ma ancora di più ammalia il Pinot antropologo e archeologo, che non a caso aveva individuato nel prototipo della *caverna* addirittura un mondo parallelo, se non solo, almeno, un portale per accedervi. Secondo la storica dell'arte, Gallizio si proietta nella realizzazione di un'opera d'arte monumentale perché

arriva all'"ambiente" - s'intende all'espressione di un'opera ambientale e totalizzante - non attraverso la riflessione sui codici dell'arte e del suo linguaggio, per esempio quello dell'informale, o attraverso la volontà di superali, bensì attraverso il proposito, o meglio la necessità, di fare arte monumentale. Autenticamente monumentale¹⁴².

Si lega dunque all'urgenza situazionista di andare oltre all'impostazione classica/accademica, al valore commerciale dell'opera, alla provocazione psicologica, pur in una cornice di vagabondaggio intellettuale che segna la vicenda biografica di Gallizio. L'unico modo per Gallizio di partecipare a questo gioco risiede nella realizzazione concreta - e quindi *conoscibile* - dello spostamento di interessi verso un'etica artistica. Il processo artistico del pittore si traduce in una regolazione di intensità dei colori, delle forme e dei simboli, come in un laboratorio chimico nel quale non si proceda per addizione di elementi ma piuttosto per reazione degli stessi. La *stupefazione*, secondo Corgnati, è il fine dell'operare artistico, sia dei protagonisti sia degli osservatori, che devono uscire da quello stato di inanimata passività: «privato del superfluo, sgravato da una scorza caratteriale e da una memoria inutile, l'uomo torna a essere mago: recupera il proprio passato remoto, la propria dimensione atavica e si slancia in un futuro non prevedibile né organizzabile»¹⁴³. Un'ispirazione contro la banalità: la contemplazione,

¹⁴¹ Ivi, p.21

¹⁴² M. Corgnati, *Le stupefacenti pittoriche di Pinot Gallizio*, in *Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici*, op. cit., p. 27.

¹⁴³ Ivi, p. 32.

dopo una prima impressione veloce e inevitabile, implica una *durata* nel tempo, la visualizzazione (prima dell'artista e poi del fruitore) deve agire come un continuo campanello d'allarme interiore. «Dialettica di istantaneità e durata» giocano continuamente un ruolo fondamentale nella produzione di Gallizio.

Il catalogo della mostra continua con un articolo molto personale di Maurizio Calvesi, intitolato *Trent'anni dopo*, in cui il critico ricorda della prima volta che aveva sentito parlare di Pinot da Carla Lonzi, e quando lo aveva successivamente invitato ad esporre alla Biennale, poco prima della sua prematura scomparsa. Sarà poi infatti il critico a dover individuare quali opere presentare in tale circostanza, non potendo avvalersi della collaborazione del pittore. Gallizio, tra i primi, gli aveva permesso di intravedere quel rapporto tra pittura e alchimia che la critica di quel tempo ancora ignorava ma che, nel momento in cui scrive questa "memoria", trova ormai svuotato del suo significato più profondo, quasi consumato:

alle spalle Gallizio aveva una cultura felicemente "confusa", nel senso di una confluenza istintiva di filoni magici, scientifici, e forse filosofici, se per la sua *Caverna dell'Antimateria* volessimo risalire a Platone per il primo termine, come alla fisica nucleare per il secondo, nonché all'alchimia per il principio di divenire e di trasformazione¹⁴⁴.

Lo sforzo del pittore di «rimodellare la natura» va interpretato come un esperimento strutturale che vuole ripensare il suo stesso codice genetico e riportarlo, come una vera spirale di DNA, purificato sulla tela, anche attraverso la putrefazione che è uno degli stadi del processo alchemico essenziale, e moltiplicato, attuando quel processo *autoproduttivo* che gli alchimisti, essenzialmente, auspicavano. Concludendo, se letto attraverso la cultura informale di quell'epoca, il lavoro intraprendente di Gallizio si trasforma in «intima matrice di ogni successiva manifestazione invasivamente ambientale delle ricerche artistiche, almeno lungo quel filone portante che, proprio a Torino, si ricongiunge all'arte povera»¹⁴⁵.

Gallizio, ancora in situazione di Paul Hervé Parsy, *Gallizio pittore: contro ogni buon gusto, una conferma per noi!* di Johannes Gachnang, *Pinot Gallizio: una vita*

¹⁴⁴ M. Calvesi, *Trent'anni dopo*, in *Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁵ Ivi, p. 39.

“*industriale*”, da una conversazione tra Martina Cognati e Giorgio Gallizio, sono gli altri interventi in catalogo, che, ognuno con le loro specificità, ripercorrono i principali snodi dell’avventura del pittore.

Il primo degli aspetti più interessanti che emergono in maniera originale da questi articoli è il tratto ingenuo di Gallizio («i suoi quadri esprimono una ingenuità consapevole di sé stessa e conquistata lottando, che si evolve al di là dell’educazione e della conoscenza e si concentra sull’elemento puramente artistico»¹⁴⁶, scrive Gachnang). Il secondo è un percorso poetico esistenziale, e infine la brevità¹⁴⁷ e intensità dell’arco cronologico in cui Gallizio opera (essa stessa ora riconosciuta come un’impronta del carattere di Gallizio). La pubblicazione si conclude con il catalogo delle opere esposte in mostra, a cura di Paola Gioioso, con un’attenta descrizione critica, in cui trovano posto anche l’elenco delle esposizioni precedenti e la bibliografia dedicata a ciascun lavoro.

Renato Barilli dedica alla mostra un’articolo dal titolo *Gallizio, la tentazione della povertà*, in cui parla del pittore come ponte tra le due sponde dell’arte torinese degli anni Cinquanta, quella *informale* e quella *povera*. Il merito di quest’ultima è quello di aver saputo completare quell’equazione che Gallizio, tra gli altri, aveva tentato di risolvere:

per risolvere il problema, bisognerà passare dalla tecnologia dei corpi materiali pesantemente presenti a quella degli “immateriali”: luce al neon, resistenza elettrica, brine artificiali dei frigoriferi, pulviscolo delle immagini televisive, natura ancora più impalpabile dei numeri e delle parole¹⁴⁸.

Insomma, l’eredità di Gallizio viene raccolta dai vari Beuys e Merz.

¹⁴⁶ Johannes Gachnang, *Gallizio pittore: contro ogni buon gusto, una conferma per noi!*, in *Pinot Gallizio nell’Europa dei Dissimmetrici*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁷ «L’opera di Gallizio, che copre un periodo tanto breve, non ha alle spalle un sistema né un gruppo veramente influenti e non ha potuto dispiegarsi in un quadro storico prolungato ha mancato per questo d’essere riconosciuta per ciò che è» P.H. Parsy, *ivi*, p.45.

¹⁴⁸ R. Barilli, *Gallizio, la tentazione della povertà*, Archivio Gallizio.

Arturo Buccolo¹⁴⁹, in un'altra recensione giornalistica, apprezza il lavoro svolto dai curatori soprattutto nell'impegno ad omaggiare i "compagni" di Gallizio e per l'iniziativa di esporre per la prima volta l'*Anticamera della Morte*, in quella che definisce una mostra memorabile, che ha saputo privilegiare le grandi opere, avendole ritenute responsabili della fuoriuscita dai confini albesi e nazionali di Gallizio.

Paolo Levi, sulle pagine della "Repubblica", si concentra sull'aspetto utopico che «l'eccellente retrospettiva» ha saputo sottolineare:

sappiamo bene che l'utopia, in ogni autentico artista, è una specie di filo invisibile che, volteggiando nell'aria, lo coinvolge rendendogli inquieta la coscienza, e sappiamo pure che senza l'energia motrice dell'utopia in lui non potrebbe nascere quello che viene chiamato (troppo spesso) capolavoro¹⁵⁰.

Secondo il critico d'arte, quello che lo spettatore percepisce durante la visita è la sinfonia della bella pittura, grazie all'ingranaggio ben oliato dei curatori. I sensi tirati in ballo dalla pittura di Gallizio, come lui stesso voleva nell'esibizione della *Caverna dell'Antimateria* (cioè con sottofondo musicale), non si limitano alla vista e alla percezione tattile delle colate di colore ma anche all'udito: le tele di Gallizio vanno ascoltate.

Luigi di Matteo, sulle pagine del "Corriere di Torino", rievoca quella teoria introdotta in catalogo da Maurizio Calvesi, che legherebbe Gallizio al pensiero platonico della Caverna: il suo merito sarebbe quello di aver tentato, in maniera estrema, quel superamento dell'arte, ridotta a mimesis, «mera funzione di raddoppio della realtà», secondo un'imprecisa interpretazione del canone platonico, che le avanguardie avevano auspicato. Ragiona infatti di Matteo: «le cose stanno per perdere la loro forma secolare e presto saranno ricongiunte a quello stesso universo archetipico cui voleva rivolgersi Platone: "Immaginate che degli uomini siano in una dimora sotterranea a forma di caverna...(Repubblica, VII, I)"»¹⁵¹.

¹⁴⁹ A. Buccolo, *Gallizio, la difesa dell'utopia*, Archivio Gallizio, 15 dicembre 1992.

¹⁵⁰ P. Levi, *L'utopia "a metro" di Gallizio*, in "La Repubblica", 19 dicembre 1992.

¹⁵¹ L. di Matteo, *Pinot Gallizio: dalla mimesis all'antimateria*, in "Corriere di Torino e della Provincia", 16 gennaio 1992.

Angela Vettese, nell'ultima recensione che approfondiamo, su "il Sole 24 ore", compara questa mostra, quanto ad impatto, a quello che anni prima i francesi avevano riservato alla comparsa della *Caverna dell'Antimateria* alla Galerie Drouin, almeno per quanto riguarda l'atmosfera ricreata. Grazie al ritrovato interesse per questa figura (dopo la celebrazione al Centre Pompidou dell'Arte Situazionista), si riscatta la diffusa esclusione dell'opera di Gallizio dalle principali mostre degli anni Ottanta, che avevano colpevolizzato il pittore albese per un'eccessiva eccentricità e lontananza dal mercato artistico. Scrive Vettese: «l'esposizione torinese dimostra come l'artista di Alba sia stato soprattutto un pirotecnico inventore di problemi, molti dei quali sarebbero stati risolti o approfonditi da altri artisti più noti»¹⁵², ispirati dalle sue lungimiranti «intuizioni poetiche». La storia dell'arte tiene conto anche del problema centrale della firma d'artista, cioè quella della «legittimazione dell'opera qualora essa non sia composta in maniera artigianale ma attraverso procedimenti meccanici e impersonali»¹⁵³, problema già riscontrato, tra gli altri, in Duchamp, con i suoi *ready made*, e Manzoni, nelle sue «dichiarazioni di autenticità». Dopo l'ormai noto paragone tra la Caverna di Gallizio e la precedente (di pochi mesi) mostra "Il Vuoto" di Yves Klein, Vettese si sofferma sull'ultima opera del pittore albese, *L'Anticamera della Morte*, e concludendo il suo brillante giudizio, scrive che

a rivedere oggi la sua ultima opera vengono i brividi non solo perché Gallizio seppe prevedere il sopraggiungere di una morte imprevedibile, ma anche perché quel gruppo alchemico di oggetti, composto raccogliendo e annerendo tutte le sue cose più care, ha una poesia molto vicina ai recenti episodi di ricerca dell'identità come ultima spiaggia dell'arte post-concettuale, post-moderna, pre-logica di questo fine millennio¹⁵⁴.

¹⁵² A. Vettese, *Il pirotecnico inventore della pittura industriale*, in "Il sole 24 ore", 10 gennaio 1993.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

7 L'immoralità del perimetro (Alba, 1994)

A partire dal 1994, la città di Alba dedicherà importanti mostre al pittore conterraneo. La prima, curata da Marisa Vescovo, aperta il 24 settembre, fu inaugurata con il titolo “L'immoralità del perimetro. Opere inedite di Pinot Gallizio”. La curatrice intende incentrare l'esposizione sul corpus “segreto” di opere grafiche, spesso eclissate dalle più visionarie *Caverna dell'Antimateria* o *l'Anticamera della morte* (che secondo Vescovo sono state già molto apprezzate grazie alle mostre precedenti). Queste possono essere trattate alla pari di una pagina di diario, momenti di «genesì del pensiero»¹⁵⁵, nel quale rintracciare antefatti inconfessati della sua pittura. Vengono esibite una serie di “teline”, risalenti al 1957, «nate da pittura su vetro sulle quali viene posta una tela da lenzuolo che le mani dell'artista modellano, dal rovescio, per trarne un calco, una sinopia»¹⁵⁶. L'immagine prodotta appare dunque come memoria sia di una presa di posizione artistica sia di un processo creativo originale. Continua Maria Vescovo: «i segni labirintici che solcano la tela grezza appaiono liberi da ogni confine, da ogni perimetro, da ogni forma prestabilita, indicano intrighi di possibili vie, e ci invitano a cercarle per uscirne»¹⁵⁷. L'arte di Gallizio è giudicata dunque come «possibilità in divenire», un tentativo riuscito di liberare l'esistenza tormentata, che trova la fine dall'oppressione originaria nel suo continuare a mordersi la coda, un'autofagocitazione di salvezza estetica ed etica. Sembra che nei lavori grafici di Gallizio, attraverso il segno veloce, traccia che si impossessa della filigrana, appaia sempre un volto, una fisionomia selvaggia, un fantasma che l'artista sembra portare sempre appresso, «un essere fluido che non corrisponde a fattezze precise, ma ha i tratti di un double, una testa, un corpo che esprimono una lotta tra l'uomo, al di fuori di sé stesso, e il suo spazio»¹⁵⁸. Le opere di Gallizio sembrano indirizzarsi verso un'eliminazione, almeno parziale, della storia - intesa come successione cronologica degli eventi -, a favore del «condensazione

¹⁵⁵ M. Vescovo, *Oltre il confine*, in *L'immoralità del perimetro. Opere inedite di Pinot Gallizio*, catalogo della mostra a cura di M. Vescovo, (Alba, Palazzo delle mostre e dei congressi), Gabriele Mazzotta edizioni, Milano, 1994, p. 11.

¹⁵⁶ Ivi, p. 14.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ M. Vescovo, *Oltre il confine*, in *L'immoralità del perimetro...*, op. cit., p. 14.

provvisoria» di stimoli, di pulsioni e di idee, sempre molteplici e diversificate. I disegni di Pinot frantumano la realtà per far riemergere le singole componenti che la conciliavano, che vengono sì restituite «sbriciolate», ma anche «moltiplicate» dei loro elementi. La curatrice infatti nota che:

l'individuo viene dissolto e parcellizzato nell'anarchico pulviscolo dei suoi atomi, i quali possono venire montati in figure componibili e scomponibili a piacere, come tessere musive, o pezzi di giocattoli da riaggiustare, il tutto senza sopire le contraddizioni in una colloidale e totalizzante indifferenza¹⁵⁹.

Lo «scienziato della libertà», come soprannominato da Vescovo, infrange il significato ordinario di simbolo come «frammento di linguaggio» ma lo riporta invece come «frammento del reale». La nostalgia dell'«origine», di cui Gallizio sembra essere impregnato sin dalle sue prime esperienze archeologiche, accompagnata dalla «malinconia del dubbio», si manifesta in questo nucleo grafico attraverso il gesto discrepante e isterico della sua mano: «il gesto di Gallizio è immediato, arabescato, scaturisce dalla mano e dalla mente e segna il foglio con forme che sono l'inizio di un processo a catena [...] da ciò nascono metamorfosi materiche, formali, concettuali»¹⁶⁰.

Il processo di «scrittura» grafica è in un certo senso vitale, ha l'opportunità di «dischiudere il mondo scuro della vita», in ogni sua forma metamorfica: diventa un'ostensione, «la lingua muta del mondo, una regione pre-significante e pre-linguistica comune a segni come una «protolingua» del cosmo, in cui l'uomo torna a essere cosa tra le cose»¹⁶¹. Il titolo scelto per la mostra, «Immoralità del Perimetro», ricalca quello di un suo disegno esposto (Fig. 7), paradigmatico dell'opera di Gallizio.

«L'Apollineo ha abbandonato la nostra esistenza, l'erraticità e il nomadismo sono le cifre proprie dell'uomo; è l'asimmetrico che sta alla base di molte operazioni umane e ci apre le frontiere, le soglie della libertà»¹⁶², sostiene la curatrice. Il disegno permette di tratteggiare quel mondo *altro* che Gallizio cerca di raggiungere con le sue diverse

¹⁵⁹ Ivi, p. 17.

¹⁶⁰ Ivi, p.19.

¹⁶¹ M. Vescovo, *Oltre il confine*, in *L'immoralità del perimetro...*, op. cit., p. 21.

¹⁶² Ibidem.

esperienze biografiche visionarie, partendo dall'assunto metafisico di non voler sciogliere i nodi della vita ma piuttosto stringerli, e consumarli, fin quando possibile.



Fig. 7. *Immoralità di un perimetro*, 1956. Monotipo su carta.

8 L'uomo, l'artista, la città (Alba, 2000)

La ricostruzione degli episodi museali di Gallizio continua con la mostra "Pinot Gallizio. L'uomo, l'artista e la città. 1902-1964", allestita negli spazi della Fondazione Ferrero di Alba nell'autunno del 2000. L'esposizione, curata dall'archivio Gallizio

congiuntamente con Maria Teresa Roberto, Giorgina Bertolino e Francesca Comisso, patrocinata dalla Fondazione Piera, Pietro e Giovanni Ferrero faceva parte di quell'insieme di iniziative che erano state pensate per celebrare i personaggi che avevano guidato la città di Alba verso uno sviluppo culturale non solo italiano, ma anche europeo. Si legge infatti nel catalogo:

per accompagnare il lettore nella conoscenza dell'uomo e dell'artista Pinot Gallizio sono state scelte pubblicazioni d'arte, lettere e fotografie d'epoca, nonché un gruppo di opere pittoriche che rappresentano le varie fasi della sua ricerca. A commento delle immagini un testo storico-biografico ripercorre i momenti e i personaggi salienti dell'esperienza artistica di Gallizio, mettendo a fuoco la complessa e affascinante vicenda umana e professionale di questo personaggio poliedrico, vero esploratore di mille ambiti di interesse¹⁶³.

Questa mostra faceva parte di un progetto di ricerca più esteso, un primo passo che avrebbe portato alla pubblicazione, l'anno successivo, del *Catalogo generale delle opere di Gallizio*, redatto dalle stesse curatrici e storiche dell'arte di questo evento: «la mostra documentaria “Pinot Gallizio. L'uomo, l'artista e la città. 1902-1964” è stata concepita come momento espositivo rivolto al pubblico ma anche come occasione per i curatori, ovvero gli autori del “Catalogo Generale”, per informare circa la metodologia storico-documentaria che ha guidato la loro ricerca complessiva»¹⁶⁴.

I due saggi contenuti nel catalogo sono rispettivamente “Pinot Gallizio: la sfida all'alchimista” di Arturo Buccolo - a cui la pubblicazione è dedicata a causa della prematura scomparsa - e “Giuseppe Gallizio e l'archeologia. La passione delle cose belle, un servizio alla scienza” di Marica Venturino Gambari.

Il testo di Buccolo si apre con una riflessione sull'arte a lui contemporanea, che secondo lo studioso si è totalmente trasformata in mercato, perdendo quelle *spinte ideali* che avevano portato lo stesso Gallizio, negli anni Cinquanta, a riformulare, in un certo senso, il concetto stesso di Arte ma soprattutto della sua fruizione: «erano certamente

¹⁶³ *Pinot Gallizio. L'uomo, l'artista e la città. 1902-1964*, catalogo della mostra a cura dell'Archivio Gallizio, M.T. Roberto, G. Bertolino e F. Comisso (Alba, Fondazione Ferrero), edizione Gabriele Mazzotta, Milano, 2000.

¹⁶⁴ G. Gallizio, L. Dematteis, *L'archivio Gallizio e il catalogo generale*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit.

anni diversi, anni lontani da questa società dello spettacolo che tutto esalta e tutto distrugge, banalizzando e fagocitando anche l'azione rivoluzionaria più estrema»¹⁶⁵.

Una vita estrema, quella di Gallizio - artista capace di passioni rapide e violente come lo descrive Buccolo -, in tutte le sue scelte e in tutti i suoi incontri che non potevano che condurlo a quella urgente azione artistica, e a cui le altre passioni «del tutto marginali [...] erano destinate a far da cornice (ma neppure poi troppo, vista l'irruenza del personaggio) a un progetto globale di ben più vasto respiro»¹⁶⁶.

L'obiettivo di Gallizio non era quello di trovare un passaggio per spostarsi, andare altrove, ma, come più volte già segnalato, un'occasione per portare nel suo territorio personaggi e idee meritevoli in grado di *innescare* il risveglio di una terra tenuta a maggese:

come gli albesi vedessero gli squattrinati artisti italiani e stranieri che per lunghi periodi scelsero Alba e le Langhe come residenza e come centro di produzione, lo possiamo immaginare: si trattava di gente eccentrica, senza un'occupazione stabile, che si pagava vito e alloggio con le proprie tele e i propri schizzi, degna compagna di un personaggio che, da sempre, si era distinto per bizzarria e spregiudicatezza. La convivenza, tuttavia, sembrò funzionare e le Langhe si trasformarono così in un luogo ideale per agire e per realizzare un progetto comune¹⁶⁷.

È dunque attraverso la persona di Gallizio che quella *vocazione* culturale delle Langhe si manifesta e si espande, e si spera continui a sopravvivere ancora oggi. La vocazione di una terra e di terra, soggetto del saggio successivo, fornisce invece alcuni interessanti spunti per quanto riguarda il rapporto tra Gallizio e l'archeologia, questione che sarà poi approfondita in una sezione ulteriore¹⁶⁸. Le effettive informazioni su Gallizio archeologo sono poche e non esaurienti, tutt'altro invece le suggestioni che ne derivano e che si manifestano nelle sue opere pittoriche, a partire dalla scelta di alcuni titoli delle sue tele (come ad esempio *La mummia* o *La notte etrusca*). Il suo interesse in questo

¹⁶⁵ A. Buccolo, *Pinot Gallizio: la sfida all'alchimista*, in *Pinot Gallizio. L'uomo, l'artista...*, op. cit., p. 9.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Vedi la sezione della tesi, par. *Archeologia, Architettura, Ceramica*.

campo e la sua applicazione pratica, continuazione del lavoro dell'ingegnere minerario Traverso, getterà la basi di più approfonditi scavi sistematici a partire dal 1979. «Lo stesso Gallizio, nel cercare le motivazioni del suo impegno in campo archeologico, ricorda come, “animato solo dalla passione per le cose belle”, fosse però “sicuro di rendere un servizio alla scienza”, documentando e divulgando al pubblico i risultati delle sue scoperte»¹⁶⁹. Si tratta, in definitiva, come ribadisce Marica Venturino Gambari, autrice del testo, di compilare una storia dell'archeologia primitiva della città di Alba e dei suoi dintorni. Per quanto riguarda il pittore, «pur con i limiti evidenziati, è proprio questo impegno civile costante, coraggioso e ostinato di Pinot Gallizio a restare il carattere principale della sua opera, espressamente finalizzata alla conservazione ad Alba, in una sede museale, di tutte le più antiche evidenze della storia locale»¹⁷⁰. La sua complessa personalità si rispecchia in questo interesse per ciò che riemerge stratificato, un mistero che Gallizio tenterà, se non di sciogliere, almeno in parte di infondere nelle sue tele.

9 Pinot Gallizio e il suo tempo (Alba, 2007)

“Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964” è l'ultima grande mostra che ripercorreremo in questo capitolo. È stata curata da Andrea Busto, ed inaugurata il 21 gennaio 2007 nel Palazzo Mostre e Congressi della città di Alba (stessa sede della retrospettiva “L'immoralità del perimetro. Opere inedite di Pinot Gallizio” del 1994). L'esposizione si sviluppa in tre sezioni principali: *materia*, *segno* e *gesto*. Le altre sale sono dedicate una al design, una ai progetti utopici soprattutto in relazione all'architettura e all'urbanista, e infine una rivolta alla moda degli anni Cinquanta e Sessanta. Il catalogo si presenta come un ricco volume a cui, parallelamente alla valutazione critica di Gallizio, vengono presentati un numero significativo di articoli

¹⁶⁹ M. Venturino Gambari, *Giuseppe Gallizio e l'archeologia*, in *Pinot Gallizio. L'uomo, l'artista...*, op. cit., p. 11.

¹⁷⁰ Ivi, p. 13.

che riguardano il contesto più generico dell'Italia di quegli anni¹⁷¹, ma soprattutto della scena albese, ad esempio *Gallizio e gli altri, nel decennio della trasformazione* di Edoardo Borra e Giulio Parusso o *Piccole Geografie e situazioni della modernità, Alba tra provincia e avanguardia* di Federico Deambrosis e Alessandro De Magistris.

Negli anni cinquanta è fondamentale il passaggio tra la depressione post bellica e la volontà di ricostruire un nuovo mondo, un'idea che, con le dovute cautele poetiche, abbraccia anche Pinot Gallizio. Liberalità economica, previdenza sociale, la «grande infatuazione americana», i nuovi elettrodomestici: alcuni degli aspetti che definiscono una nuova società, intelligentemente analizzata da Guy Debord nella sua *Società dello Spettacolo*. Le case editrici concentrano la loro attenzione su pubblicazioni intellettuali, vedono moltiplicarsi i volumi dedicati all'arte e i cataloghi delle mostre; l'industria editoriale, a larga diffusione, concede ampio spazio alle recensioni critiche con firme importanti, la fotografia si impone come mezzo di conoscenza dell'arte: le immagini vengono liberate a testimonianza di questa diffusa fioritura. Il ventesimo secolo, definito “secolo breve” da Hobsbawm, non può che essere la cornice perfetta per queste esperienze artistiche - come dimostra quella di Gallizio -, molto veloci, concentrate, a tratti nevrotiche. Venticelli che assumono proporzioni di uragani, come rievoca Gardinali nel suo intervento¹⁷².

Il merito di questo catalogo è sicuramente quello di aver inserito la figura di Gallizio non solo all'interno del panorama italiano ed europeo propriamente artistico, che le mostre precedenti e la critica avevano da sempre già tenuto in fortissimo conto, ma anche di legare la sua figura alla cultura e alla società civile - laica nella pratica estetica - di quel tempo.

Nell'articolo in catalogo sulla *Scena albese*, gli autori riportano una porzione di intervista a Pinot su “La Stampa”, in cui il pittore afferma «credevano -dice Gallizio,

¹⁷¹ *Italia Felix* di Andrea Busto, *Cartoline dall'Italia e dal Mondo* di Fabrizio Gardinali, *Nell'Italia di lascia o raddoppia* di Alberto Sinigaglia, *Il lusso standard. Dalla creazione all'artigianato e viceversa* di Anna Bondi, *Le stagioni fervide delle utopie musicali* di Enzo Restagno.

¹⁷² F. Gardinali, *Cartoline dall'Italia e dal Mondo*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, catalogo della mostra a cura di A. Busto (Alba, Palazzo Mostre e Congressi), Silvana Editoriale, Milano, 2007, pp. 56 e seguenti.

senza modestie- che Alba fosse una quieta città di pasciuti ghiottoni. Bene, le telecamere mostreranno che all'ombra di *Campanile sera* ci sono anche dei cervelli in tumulto. Scriva pure che Alba è un vulcano»¹⁷³. A posteriori, gli autori sembrano essere sicuri che parte di questo fermento albese fosse dovuto proprio a personalità isolate come Gallizio, ma anche Fenoglio, con cui il pittore era legato da amicizia, e agli amici/artisti internazionali che aveva invitato in città. Un uomo del sedicesimo secolo rinato nella prima metà del ventesimo, come descritto da Roberto Carretta in catalogo, che plasma la «svolta epocale» nel quale è chiamato ad operare: «signore dell'ossimoro e del paradosso, Gallizio era intimamente consapevole che al centro del nomadismo rinascimentale del suo sapere c'era una saldezza antica; centro dal quale e verso il quale muove ogni sua provocazione»¹⁷⁴. Un'artista che combatte contro la valutazione economica del suo pensiero, attuando una rivolta culturale che trae la sua forza da una connaturata purezza, «l'orizzonte dell'antagonismo a una società "brevettata", che pone il sigillo della proprietà anche al sentire collettivo dell'arte, si dischiude così subito su un altrove preistorico»¹⁷⁵. Un passato continuamente minato e ricucito da cui Gallizio preleva una fonte di energia che sembra inesauribile, un *nettare indistruttibile*, a cui si accede tramite la *Caverna* «tra le sue sinestesi, nell'indistinzione primigenia dell'antimateria, le situazioniste "eminenze grigie del caos" possono fare la loro comparsa dalle quinte, dal retroscena, e cogliere di sorpresa quell'"effimera e temporanea energia" chiamata realtà.¹⁷⁶»

Come egli stesso scriverà nel *Manifesto della Pittura Industriale*,

la macromolecola colloidale inciderà profondamente sul concetto di relatività e le costanti della materia subiranno un definitivo tracollo: si sgretoleranno i concetti di eternità e di immortalità e

¹⁷³ E. Borra e G. Parusso, *La scena albese: Gallizio e gli altri, nel decennio della trasformazione*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit., p. 67.

¹⁷⁴ R. Carretta, *L'alchimista. Il cuore (anti)co del moderno*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit., p. 96.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ R. Carretta, *L'alchimista. Il cuore (anti)co del moderno*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit., p. 99.

gli affanni di eternizzazione della materia si ridurranno sempre più al nulla lasciando agli artisti del caos la gioia infinita del sempre-nuovo¹⁷⁷.

Giustifica così, come se ne avesse bisogno, la sua esigenza di rinnovarsi costantemente e il suo percorso dai variegati interessi¹⁷⁸. L'urgenza di un ritorno "alle cose stesse" sembra inevitabile nel percorso artistico del secondo dopo guerra, e va fatto coincidere con la «pittura gestuale e calligrafica», che si declina poi nelle diverse espressioni estetiche degli artisti di questa generazione, tra cui gli italiani Burri e Fontana e i francesi Fautrier e Dubuffet. Il gesto è aspirazione ad esprimersi: «il segno [...] è volutamente stentato, le forme sono grossolane, come quelle del disegno infantile o dell'arte degli alienati e degli "irregolari", frutto di una mano che si è voluto diseducare alle belle arti»¹⁷⁹. La sperimentazione materica, - Gallizio aveva conosciuto Fontana ad Albissola nel 1955 e fu certamente influenzato dalla sua idea di «natura spaziale non semplicemente segnica»¹⁸⁰-, va rintracciata soprattutto nel suo rapporto ininterrotto tra formazione chimica e richiamo artistico. La poetica di Gallizio si inserisce dunque nella tendenza informale, soprattutto nella direzione gestuale, che assume un' enfasi di «pathos esistenziale». La mano, da sempre considerato il punto di partenza del gesto, si riduce a punto di arrivo, non solo la fine di un tragitto che dal corpo intero si era incanalato nella potenza del braccio e poi nella mano, ma anche che continua anche oltre il «raggio di azione del pennello». Nota infatti Bertolino:

la complessità delle iconografie informali, soprattutto quelle più marcatamente gestuali, portano questa operazione fuori dal campo della linearità, per eleggere al contrario un campo di

¹⁷⁷ *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, op. cit., pp. 62 e seguenti.

¹⁷⁸ Sempre nel Manifesto della Pittura Industriale si riferisce agli uomini (e a sé stesso) come «in continua estasi violenta, in partenza sempre da un punto zero.»

¹⁷⁹ F. Comisso, *La materia è una cosa seria*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit., p. 102.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 103.

stratificazioni e sedimentazioni nel quale insistono e operano le figure del fitto, dell'intricato, del groviglio cui corrispondono impulsi frenetici, veloci, vertiginosi»¹⁸¹.

Attraverso la fotografia, il gesto non è solo più immaginato dall'osservatore, ma è per la prima volta esplicitamente visibile: pensiamo a quanto le fotografie di Hans Namuth con Pollock, che si cimenta nel *dripping*, avessero cambiato il modo stesso di percepire l'opera. Il mondo è ormai pronto ad accogliere la performatività come forma artistica pura, e non solo come un processo. In questo contesto si inserisce l'opera di Gallizio, argomento dell'articolo di Giorgina Bertolino in catalogo, in cui si pone l'accento sul «gesto corsivo e manuale dell'artista, sovente compiuto nella dimensione collettiva tipica dei Situazionisti, e insieme il gesto della macchina "obbligata" a un risultato irregolare improduttivo»¹⁸². Il carattere "inutile" del gesto di Gallizio, compreso tra la velocità e la continuità di azione, riguarda anche lo sviluppo orizzontale dell'opera, *rottura radicale* nella pratica artistica, nel quale figurano, ipoteticamente distesi su un lungo tavolo, la catena di montaggio, la temporalità inesauribile e la velocità di avvenimento. Sia chiaro però che Gallizio - sempre restio a un giudizio classificativo esauriente - tocca solo in certi aspetti e momenti il tragitto dell'informale italiano. Oltre che per comprensibili ragioni cronologiche - nel 1960 si era allontanato dalla corrente situazionista -, il motivo più profondo che giustifica questo atteggiamento è legato alle scelte artistiche del pittore, che sembra capovolgere il significato del *dripping*, pur tuttavia usandolo: «all'autenticità del gesto unico e irripetibile si agganciano i temi dell'automazione e della serialità, e l'autore, lungi da farsi garante dell'invariabilità e della sacralità dell'opera, si riserva il diritto di tagliare i rotoli in segmenti»¹⁸³.

Il *détournement* è adoperato dunque da Gallizio innanzitutto come sfida al mercato artistico e per il ribaltamento del valore della merce.

¹⁸¹ G. Bertolino, *Il gesto in scala di vita*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit., p. 106.

¹⁸² Ivi, p. 109.

¹⁸³ M.T. Roberto, *Monocromi, bersagli, graffiti, bacheche: strategia di uscita della pittura degli anni cinquanta*, in *Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964*, op. cit. p. 113.

A questo punto si apre un'interessante parentesi che compara il gesto di Gallizio alla calligrafia zen, grazie all'intermediazione di Carla Lonzi: «Gallizio pare aprirsi qui a una temporalità effimera, fluida, impermanente, e i segni curvilinei dei dipinti del 1962-1963 non si figurano come matrice di una soggettività forte e definita, ma come traccia che si installa nell'onda stessa del tempo».

L'esperienza di Gallizio si conclude con l'approccio, seppur sempre distintivo, alla pittura monocroma, nella serie dei *Neri*, stuzzicato dalle esperienze oltreoceano di Reinhardt e Rauschenberg, che volevano eliminare ogni rapporto tra arte e mondo esterno, ma soprattutto da Yves Klein in Francia, che reputa anima della pittura il colore stesso e i conterranei Manzoni e Castellani, che si muovevano dalla pittura monocroma reputandola superficie pura («il colore si afferma come limite ultimo della pittura, come suo grado zero»¹⁸⁴). La pittura monocroma di Gallizio non ha come scopo «l'azzeramento purista», cioè nella ricerca di una «neutralità assoluta». La scelta non ricade sul bianco (Castellani e Manzoni) o sui brillanti rossi e gialli (Fontana), né tantomeno spirituali blu o ori (Klein) ma sul nero. Nero non per «una scelta ascetica come Reinhardt, ma come segno di un oscuramento, di un prevalere della dimensione notturna già esplorata nel 1962 nel ciclo delle *Notti di Cristallo*»¹⁸⁵. L'atto finale del varietà di Gallizio sarà quello di unire a questa pittura monocroma nera il fitto «nodo dell'oggetto», nell'*Anticamera della Morte*: una piccola wunderkammer confidenziale in cui gli oggetti anneriti documentano e serbano memoria di una vita imprevedibile e stravagante, «a noi la scelta di leggerli come reliquie di un tabernacolo autobiografico o come elementi di una nuova pittura identificata con l'universo degli oggetti»¹⁸⁶. Secondo Franco Fanelli la mostra ha il merito di rispondere all'interrogativo che domandava quale potesse essere il ruolo di un alchimista nell'Italia dell'industrializzazione.

In una recensione anonima, conservata nell'Archivio Gallizio, l'esposizione viene descritta come una «mostra albese che vuole ricostruire non soltanto la carriera artistica

¹⁸⁴ M. T. Roberto, *Monocromi, bersagli, graffiti, bacheche...*, op. cit., p. 114.

¹⁸⁵ Ivi, p. 115.

¹⁸⁶ Ibidem.

di Gallizio, le sue amicizie, ma anche il crescere della città in cui Gallizio visse, e più estesamente ancora le trasformazioni di un'Italia appena uscita dalla guerra e vicina al miracolo delle ripresa economica.»

Parallelamente a queste importanti personali non si possono trascurare le esposizioni collettive che costellano la storia museale dagli anni Sessanta ad oggi. Numerose mostre postume prenderanno in considerazione ed esporranno le opere di Gallizio, che non si ritroverà più come protagonista ma piuttosto come parte di una narrazione più ampia (in realtà succede parzialmente anche nelle mostre che abbiamo visto fino ad ora, ma nonostante ciò, il corpus principale di studio e di presentazione rimane sempre quello dedicato al pittore).

LE MOSTRE COLLETTIVE *POST* GALLIZIO

A partire dagli anni Settanta, anche grazie al fondamentale contributo della mostra del 1974 alla Galleria di Arte Moderna di Torino, che aveva dato slancio critico alla riscoperta e allo studio di Gallizio, si susseguono numerose esposizioni collettive che ospitano, anche se solo parzialmente, le tele del pittore albese. I curatori, interessati a condurre un discorso più ampio sull'arte - soprattutto per quanto riguarda la cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, gli anni appunto in cui la parabola artistica di Gallizio inizia e si conclude -, scelgono alcune sue opere in quando profondamente artista permeato dalla vicenda artistica a lui contemporanea, pur con diramazioni personalissime ed esiti autentici. Gli aspetti che più interessano questa fase espositiva, come ci accingiamo ad approfondire, sono il percorso dell'Informale, dell'Internazionale Situazionista dell'arte non figurativa, dell'ambiente e dell'evoluzione concettuale dall'opera al coinvolgimento, mutazioni dell'arte degli anni Cinquanta che interessano la vasta spirale artistica di Gallizio, che ne condivide alcune soluzioni.

Entro i primi anni duemila si contano quasi novanta esposizioni collettive, la maggior parte di piccole dimensioni e con un apporto critico relativamente marginale, nonostante

ciò si può focalizzare l'attenzione su alcune mostre importanti - sia per la sede espositiva sia per il contributo specialista che ne deriva - in modo tale da poter indagare a fondo l'attitudine artistica degli anni Cinquanta e Sessanta, di cui Gallizio fu interprete.

1 L'Informale in Italia (Lucerna, 1987)

Il 30 maggio 1987 apriva la mostra "L'Informale in Italia" al Kunstmuseum di Lucerna, curata dalla Galleria di Arte Moderna di Bologna, il cui comitato scientifico era formato da Renato Barilli, Flavio Caroli, Concetto Pozzati e Franco Solmi, anche autori del catalogo. Il progetto era nato come ringraziamento e contraccambio per la rassegna "Arte svizzera '70-'80" organizzata da Martin Kunz a Bologna anni prima.

La proposta del tema arte informale in Italia interessa il Kunstmuseum di Lucerna in quanto getta luce su questa corrente artistica poco conosciuta in Svizzera, paese che aveva infatti privilegiato l'arte italiana costruttivo-astratta o singoli nomi di artisti noti come Manzoni, ma che per quanto riguardava il discorso informale si limitava a citare a nomi quali Fontana, Burri e Vedova.

Kunz, nella presentazione in catalogo, scrive che «l'Informale autentico e i suoi seguaci, in Germania e in Italia, sembravano varianti salottiere europee della grande arte americana di quel periodo: varianti di scarso interesse, artificiali, un po' vuote, estetizzanti»¹⁸⁷ e che si sarebbero salvati da queste accuse solo alcune stelle isolate tra questo firmamento di artisti, appunto quelli appena sopra citati. Il desiderio di occuparsi nuovamente dell'arte pittorica, di cui l'Informale ne è esempio, e da cui gli anni Ottanta invece si erano allontanati verso una dimensione più "contenutistica", trova nella tradizione italiana di quel periodo «un talento pittorico materico eccezionale»¹⁸⁸.

¹⁸⁷ M. Kunz, *Presentazioni*, in *L'Informale in Italia*, catalogo della mostra a cura della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, (Lucerna, Kunstmuseum), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1987, p. 9.

¹⁸⁸ Ivi, p. 12.

Merito di questo rinnovato interesse verso l'arte Informale va fatto risalire in parte alla mostra più completa su questa tema fino ad allora, organizzata proprio dalla Galleria Civica di Bologna nel 1983, con i suoi curatori Renato Barilli e Franco Solmi.

Il pregio della mostra a Lucerna è quello di ripresentare le intuizioni e le suggestioni emerse da questa precedente esposizione, in maniera nuova, ma soprattutto fuori dall'Italia, ovvero rappresentativa di una geografia e di un tempo poco conosciuti, e anche di artisti ignorati, ma testimoni, di questa stagione artistica, come Pinot Gallizio.

Franco Solmi ripensa alla mostra che aveva precedentemente curato:

con la coscienza dei limiti che imprese del genere sempre impongono, si cercò allora di registrare anche le presenze più periferiche e le situazioni per così dire "minori" che connotarono, insieme ai nuclei centrali della ricerca, la risposta degli artisti italiani al dilagare in Europa del fenomeno Informale, spesso da noi assunto in termini di ripetizione o di omaggio ai moduli International style d'origine americana¹⁸⁹.

L'obiettivo di questo nuovo riallestimento era quello di sintesi e di analisi dei momenti fondamentali, piuttosto che un percorso enciclopedico (come visto nella mostra di Bologna), che tuttavia sapesse rappresentare ciò che l'Arte Informale in Italia era stata capace di esprimere con «la qualità delle opere, estremamente significative dal punto di vista delle proposte di linguaggio, colte nelle loro connessioni e nel loro divergere anche per quelle suggestioni regionali che nella cultura italiana non hanno mai cessato d'essere operanti»¹⁹⁰. Ricordiamo, come vedremo anche più avanti, che l'opera di Gallizio è connaturata nel territorio albese, nelle sue Langhe, che non a caso saranno il tema anche di esposizioni successive che indagano proprio questo aspetto di rivendicazione artistica della provincia italiana.

Merito della "riscoperta" dei maestri informali era stato anche il successo della più recente Arte Povera, che aveva saputo, se non migliorare il 'prodotto', almeno presentarlo meglio e farlo conoscere. Renato Barilli giustifica il successo di Fontana e Burri, e il loro successo internazionale, grazie al «carattere atipico della loro

¹⁸⁹ F. Solmi, *Presentazioni*, in *L'Informale in Italia*, op. cit., p. 16.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

formazione, e quindi la cosa poteva quasi costruire una conferma e contrario della legge per cui i nostri informali tipici, inevitabilmente, apparivano inferiori ai loro corrispondenti stranieri»¹⁹¹. È interessante notare che a questo schema Fontana-Burri-Vedova si contrappone una “massa” più omogenea di esiti informali in Italia, che vengono qui ripercorsi da Barilli, dalla quale però a sua volta emerge in maniera eccentrica e maggiormente articolata l’esperienza di due artisti del nord-ovest italiano: i piemontesi Merz e, non a caso, il nostro Gallizio.

Sfiorando le esperienze del gruppo degli Otto, il tachisme francese, così come l’espressionismo astratto americano, con i suoi protagonisti Pollock e De Kooning, Barilli si sofferma poi su Morlotti e Moreni, quest’ultimo tra l’altro imparentato idealmente con il gruppo Cobra di cui facevano parte Jorn, complice del primo Gallizio, e Appel, e cita il cosiddetto “ultimo naturalismo”, espressione coniata dal critico Arcangeli, riferendosi alle tele dei due artisti:

si trattava di una natura profonda, di una *natura naturans*, fonte di energie biomorfe, di esplosioni. Di dinamismi, ma della specie *dolce* che si addice al mondo organico dei vegetali: quasi un modo di affondare nel sottosuolo per attingervi la circolazione di umori e di linfe e consentir loro di uscire fuori alla scoperto¹⁹².

Un passo dall’indubbia fascinazione archeologica e chimica che richiama alla mente alcuni esiti della pittura di Gallizio, ma che ha trovato ostacoli - almeno nella sua etichetta di Ultimo Naturalismo - per una paura inconfessata, e ingiustificata, di un eventuale ritorno ai valori artistici ottocenteschi.

Del resto anche la ricomparsi di suggestioni figurative, anche se solo parzialmente abbracciato da Gallizio, non è una sorpresa di questi ambienti informali:

in tutti questi casi non era un limite veder ricomparire figure, schemi antropomorfi, dato che questi ritrovavano una presenza drammatica: una “presenza”, appunto, piuttosto che una

¹⁹¹ R. Barilli, *Validità dell’Informale italiano*, in *L’Informale in Italia*, op. cit., p. 20.

¹⁹² Ivi, p. 25.

rappresentazione illustrativa: come se un embrione si stesse sviluppando sotto i nostri occhi, con crescita laboriosa e difficile¹⁹³.

L'infinitamente piccolo, che trova anche nella chimica una sua matrice iconografica, è il mezzo con il quale si possono esplorare forme batteriche - talvolta ricomposte e umanizzate - senza il bisogno effettivo di rappresentarle.

Ancora dell'Ultimo Naturalismo, si possono citare Mandelli, Vacchi e Bandini, il nucleo bolognese, ai quali si uniscono il milanese Alfredo Chighine, come pure il torinese Ruggeri, il ligure Fasce e il napoletano Spinosa, «anche per confermare quanto fosse ricco allora il panorama delle forze in campo nella ricerca italiana»¹⁹⁴.

A Venezia, Vedova e Turcato si impongono sulla scena dell'Informale senza passare attraverso l'imbuto del rinnovato naturalismo, entrambi «convinti della necessità che il gesto, il tracciato grafico debba pervenire per se stesso a creare l'opportuna quantità di dinamismo, di agitazione, senza chiedere aiuto alle linfe vegetali, e senza simulare una sintonia nei loro confronti»¹⁹⁵.

L'Urbe crea un ponte immaginario con New York e ospita Turcato, Afro, Scialoja con cui dialogano Rothko, Motherwell, Gorky parzialmente, anche grazie all'*ostaggio* americano che si trasferisce a Roma: Cy Twombly, che sembra sdrammatizzare il lessico pollockiano dell'action painting, nel contesto romano più rilassato.

In questo zigzag tra regioni, Barilli arriva a concludere il suo saggio in catalogo a Torino, con Gallizio e Merz. Questi due, secondo il critico, sono accumulati dal trovarsi «agli antipodi delle grazie leggere degli artisti romani»¹⁹⁶, praticando esercizi pittorici che rischiavano di *ingolfarsi* a causa di un'eccedenza di densità materica e di elementi grafici intricati e confusi. Di una critica di non particolare originalità, che si limita a osservare Gallizio e Merz come artisti meramente “da quadro”, Barilli ne individua le cause e ne garantisce a pieno titolo la presenza in mostra:

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ivi, p. 29.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ivi, p. 33.

il discorso che vale per questa “strana coppia” è un po’ simile a quello che si fa proverbialmente per gli albatros: tanto goffi finché restano a terra, dato che sono animali nati per volare. E così pure Gallizio era nato per uscire fuori dalla dimensione astratta della superficie, magari limitandosi a inflazionarla a dismisura, nei famosi rotoli di pittura, da lui detta industriale, in quanto intendeva appunto superare, a forza di quantità, i limiti qualitativi e teorici che gravavano su tutto l’Informale storico¹⁹⁷.

Quello che Barilli intende sottolineare è il merito di Gallizio, come anche ovviamente di Fontana, di preannunciare quella stagione ambientale che da lì a poco sarebbe esplosa, e che ha nella *Caverna dell’Antimateria* un prestigioso antenato.

Secondo le recensioni successive questa mostra ha avuto il pregio di esemplificare per campioni lo sviluppo dell’arte Informale in Italia, senza cadere nell’esplorazione di un paesaggio fin troppo ampio, rischio sfiorato nella precedente “edizione” della mostra a Bologna, curata dagli stessi storici dell’arte.

Il respiro europeo, che la mostra aveva reso possibile, aveva come obiettivo quello di assegnare all’Italia, e alle sue regioni, un posto d’onore per quanto riguardava la vicenda informale spesso semplificata come variante da salotto dell’arte americana, se non, nel peggiore dei casi, ignorata.

Come scrive Alberico Sala nell’articolo *Un itinerario che riscopre l’Informale italiano*:

queste (varie e intense presenze italiane) testimoniano come non si sia mutuata una poetica, né una tecnica, ma come si sia aggiunta una partecipazione motivata, culturalmente, dialettica e riflessiva, tale da distinguersi ed affermarsi con autonomi caratteri. Sarà, quindi, dissolta l’impressione deformata di subalternità¹⁹⁸.

La Gazette de Lausanne dedica una recensione all’esposizione di Lucerna intitolata, ironicamente, *Signes et pâtes à l’italienne*, firmata da Philippe Mathonnet. Il giornalista si sofferma sull’importanza di rileggere le esperienze artistiche del passato per una nuova comprensione di quegli aspetti ignorati o criticati quando l’arte, ora ri-esposta, era contemporanea a chi ne parlava: «il tempo della riletture fornisce le necessarie

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ A. Sala, *Un itinerario che riscopre l’informale italiano*.

informazioni aggiuntive, e permette di ammettere che gli esperimenti, mai del tutto esauriti né necessariamente ben eseguiti, possono essere ripetuti e riorientati»¹⁹⁹.

Oltre a esportare questa corrente in un paese “nuovo”, secondo Adriano Ensini, la mostra ha avuto il merito di esplorare questa terra poco conosciuta dell’Informale italiano, che ha dato origine poi a successivi esiti nell’arte contemporanea e che di per sé non si è mai conclusa con un taglio netto che ne abbia permesso una sintesi delle sue più importanti aspirazioni e risultati. Il giornalista scrive infatti che: «dopo le stagioni dei neo e dei post, che si sono susseguite a ritmo vertiginoso, un passo indietro, un momento di riflessione seria sui presupposti che hanno alimentato un’epoca che non accenna ad indicare le linee conclusive, non solo era auspicabile, ma necessario»²⁰⁰.

Lo scopo dei curatori era stato quello di sottolineare l’autonomia di queste esperienze italiane nei confronti di quelle francesi o americane, più diffusamente partecipate. La caratterizzazione regionale dell’Italia, diversa dalla Francia, fa da sfondo a questa esibizione, e deve essere il punto di partenza per uno scambio sopra-nazionale, attitudine di cui la mostra è fondamento:

la rassegna costituisce una sintesi dove vengono messi in evidenza i momenti ed i personaggi che appaiono fondamentali alla luce di una prospettiva storica cercando di conciliare le diverse proposte di linguaggio in cui è articolato l’informale italiano, tenendo conto della varie aree regionali²⁰¹.

Lea Vergine, nell’ultima recensione che indichiamo, traccia un percorso, a lode della mostra, in cui si sofferma invece sul carattere rivoluzionario dell’arte Informale. Questa, impregnata della sfiducia nei valori razionali che caratterizzò il dopo guerra, fa coincidere «l’atto del creare con quello dell’agire»²⁰² e utilizza un ampio ventaglio di

¹⁹⁹ «Le temps des relectures apporte les compléments d’information nécessaires, et fait admettre que les expériences, jamais totalement épuisées ni forcément bien menées, peuvent être reprises et réorientées». P. Mathonnet, *Signes et pâtes à l’italienne*, in “Gazette de Lausanne”, 1987, trad. dello scrivente.

²⁰⁰ A. Ensini, *L’Informale in Italia al Kunstmuseum di Lucerna, più di una semplice mostra*, in “Il Corriere del Ticino”, 13 giugno 1987.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² L. Vergine, *Strappo alla tela*, in “Panorama”, 7 giugno 1987.

possibilità espressive della materia per suscitare prima emozione e solo dopo intenzioni comunicative. Secondo la critica, la coscienza di vivere in un'epoca precaria, «diventa il modo di essere peculiare dell'esistenza stessa²⁰³», nel tentativo di dare all'uomo un margine di finitezza entro il quale possa sentirsi libero e sicuro di operare.

La stessa vicenda biografica di Gallizio ce lo rammenta, il suo agitarsi da una professione all'altra, e ancora da un gruppo all'altro, è sintomatico di questa condizione di precarietà che affliggeva l'uomo sensibile e artista, che non poteva fare a meno di arrogarsi questo diritto di provvisorietà degli intenti come la sua ultima, e più intima, resistenza poetica.

L'informale allora, insieme a Gallizio, stava criticando quell'arte che aveva sfoderato le bandiere rivoluzionarie ma che non aveva però conquistato la vetta promessa a tutti gli esausti, non mantenendo l'impegno:

la rivolta si diresse contro l'arte che si era associata all'industria. Non si trattò di difendersi, sia pure senza speranza, da una massa incombente che ci avrebbe travolto e inghiottito; l'Informale, semmai, fu il gesto dell'individuo contro qualcosa che era già accaduto e aveva già distrutto la nostra libertà, il gesto di chi era già stato ridotto a massa²⁰⁴.

2 Alta tensione 50/80 (Alba, 1987)

Poco prima dell'esposizione di Lucerna, nel maggio del 1987, aveva avuto anche luogo la mostra "Alta Tensione 50/80" al Palazzo delle Mostre e dei Congressi ad Alba. Intento della mostra, che inaugurava questa sede espositiva della città natale di Gallizio, (e che nel 1994 ospiterà un'altra importante rassegna dedicata alla figura di Gallizio²⁰⁵), curata da Francesca Alfano Miglietti e Edoardo Di Mauro, era quello di

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ *L'immoralità del perimetro. Opere inedite di Pinot Gallizio* a cura di M. Vescovo (Alba, Palazzo delle Mostre e dei Congressi), 24 settembre- 23 ottobre 1994,.

approfondire il lavoro di alcuni pittori che avevano lavorato ad Alba, che gravitavano attorno al Laboratorio Sperimentale inaugurato da Gallizio, nella loro identità culturale regionale e nei confronti con opere di artisti più recenti.

La mostra si ripropone di ricordare e trasmettere quell'intensa stagione vissuta ad Alba, che si era ritrovata, anche se per pochi anni, al centro di un viavai internazionale, culturale e artistico, di personalità che si erano incontrate nella città grazie allo spirito immaginifico del suo pittore più prestigioso.

Nessun metodo apparente, epoche, opere, linguaggi completamente diversi, i momenti di incontro avvengono nei luoghi di condensazione, di filtri tra il chiuso delle definizioni e il vuoto degli orizzonti immaginativi, razionalità e poesia, linguaggio della passioni ed un mentale lacerante, il pensiero che comprende l'emozione nega le ragioni di un pensiero debole ed opera le proprio estensioni, ed è una ragione inquieta quella che emerge, una ragione che batte piste diverse, e lascia dietro di sé le tracce del mutanti degli stessi confini del pensiero²⁰⁶.

Si apre con queste parole l'energico testo di Francesca Alfano Miglietti, che ripercorre questo periodo propizio a partire dal movimento Cobra. Questo gruppo aveva elaborato un'arte che legava l'astrazione a un certo residuo di surrealismo, contro il quotidiano ciclo di ripetizione, ed era «rivolto verso un'accelerazione in cui la gestualità e la fantasia si riconoscono come unico possesso»²⁰⁷.

I suoi interpreti, Appeal, Corneille, Jorn, Costant traggono ispirazione dall'archeologia, dall'etnologia, del folklore, sono tra i primi a utilizzare il popolare e primitivo facendone esaltare *la qualità del banale*, affermano la natura multiforme dell'artista mescolando, scompigliando, giocando con le immagini: sarà proprio questa loro libertà da teorie arbitrarie e preconette, soprattutto nella persona di Jorn, ad attrarre un carattere come quello di Gallizio che alcune di queste ricerche, per conto suo, le aveva già intraprese: «un'onda multipla di tensioni emerge, si sente nell'aria il clima delle

²⁰⁶ F.A. Miglietti, *Cinquanta/Ottanta Alta Tensione*, in *Cinquanta/Ottanta Alta Tensione*, catalogo della mostra a cura di F.A. Miglietti e E. Di Mauro (Alba, Palazzo delle Mostre e dei Congressi ad Alba), 1987.

²⁰⁷ Ibidem.

trasformazioni imminenti, lo stato delle cose sta per essere ribaltato, le temperature bruciano, e gli incontri che determinano nuovi orizzonti emergono inaspettati».

Si tratta di quel clima che si respira a ridosso dell'ingresso di Gallizio nel mondo dell'arte, un'atmosfera che elettrizza gli animi, sinergie da cui inevitabilmente deriva questa tensione, che è il titolo scelto per la mostra. L'avventura di Gallizio è totalizzante, e il suo incontro con Jorn vincolante alla comparsa del futuro Internazionale Situazionista.

Il problema del conflitto tra industria e arte, cioè fondamentalmente quello che riguarda una produzione eccessiva, fa esplodere il lavoro di Gallizio, «da una dimensione che lo stava conducendo verso un certo tipo di espressionismo astratto, e dopo una lunga analisi sui materiali più svariati, formulando il primo momento della sua pittura industriale inventando la pittura prodotta a metro», come scrive FAM.

Non accontentandosi di questo iniziale risultato ricopre le pareti di una fittizia caverna - ambiente atavico per eccellenza -, con 145 metri di questa pittura, introducendo le prerogative poi sviluppate da un certo tipo di arte ambientale: «Gallizio fa dell'opera d'arte un sistema di invasione nella vita, l'opera occupa anche gli spazi degli oggetti comuni, è il punto di svolta di un percorso, l'opera non è più centralmente immobile ma ruota su un vertice cosmico, a partire dalla vita».

La lunghezza di Manzoni, le modelle di Klein, l'ambiente di Fontana si fondono in questo alchemico rifugio dalla vita reale, concepito da Gallizio, «che sposta il problema dell'immagine della visione alla creazione di mondi possibili».

Manzoni, Klein e Fontana sono i grandi maestri di cui la critica traccia in seguito brevemente il percorso, e che sono accomunati da questa tensione, che è il fil rouge della mostra: «la lacerazione è insanabile, il problema non è più sintetizzare lo spazio in una superficie, ma lasciare che il flusso delle tensioni emerga da un serie di possibilità diverse ma appartenenti ad uno stesso orizzonte».

E poi ancora Mario Schifano che introduce i temi della comunicazione di massa e della molteplicità delle visioni - l'estetica della fretta - nella sua pittura, continuando a vivere vite come solo l'artista che ha sconfitto le barriere del tempo può permettersi, Rotella affronta il rito della quotidianità consumata e del suo antico mito, storie che vengono

presentate «nelle lacerazioni delle loro stesse immagini» grazie a procedimenti che possono essere cambiati all'infinito. Baj, accanto al Movimento Nucleare, costruisce personaggi animati da materiali di scarto che ormai erano stati consumati - dal momento che tutto è consumato -, e occulta il significato più profondo della sua arte all'interno delle possibilità d'uso; nel catalogo si legge:

la società del consumo produce paradossalmente le opere della trasformazione, la nuova realtà è troppo forte per pensare di sfuggire, le sue invadenze centralizzano le esperienze sfasando gli assi di equilibrio e diventando un punto di riferimento a volte inevitabile, agisce per contagio, come i morbi una misteriosa malattia, e la scena diventa la città, i luoghi i punti di incontro, le immagini i frammenti di una sistema in rivolta²⁰⁸.

Pino Pascali abbraccia questa idea assemblando le sue “sculture” tridimensionali, facendo arte per divertirsi, giocando alla fine con le sue stesse armi-giocattolo create montando i più svariate pezzi di recupero, che con il risultato finale non ne dividevano lo stato inanimato, ma piuttosto quella tensione metallica che queste scorie sanno genere. Pascali, secondo Francesca Alfano Miglietti, non cercava

la qualità, le opere esistono come frattura, in un senso primitivo e futuribile, e l'opera agisce sul vuoto, riempiendolo, devastandolo con gli ibridi che lo costituiscono, che ne lasciano vedere le dimensioni, è come se un nodo si fosse spezzato, il tempo ha scoperto la sua dimensione totale, e le opere si pongono come il luogo di sbarco, di pattuglie spaziali²⁰⁹.

Così ugualmente la *Caverna dell'Antimateria* è un approdo verso un nuovo universo, non contaminato, in cui è l'identità di ogni uomo a guidare le scelte dello stesso, una dimensione che forse però può essere osservata soltanto per pochi atomi alla volta.

Pur la scienza avendo il merito di verificare queste leggi universali, la diffusa tensione verso il cielo incontaminato mantiene viva questa *carica* fantasiosa e poetica, che permette di ripercorrere infinitamente questo sentiero.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ibidem.

Tano Festa si concentra sull'oggetto-emblema, recuperando una certa dimensione metafisica immobile, simbolo di tensioni inesplorate; Enrico Castellani traccia un percorso che vuole essere fruibile attraverso i sensi, viene meno la dimensione fisica - «uno spazio elastico, pulsante, i cui poli si alternano in positivi e negativi», Giulio Turcato studia il colore nelle sue possibilità spaziale in cui «stati lirici aboliscono le strutturazioni di una dimensione di rigidità assoluta», Paolini enfatizza la dimensione mentale, di astrazione linguistica, «l'orizzonte è ormai definito come siderale, ma le tensioni si sono accumulate e non possono che esplodere».

A questi pionieri nervosi e agitati seguirà una generazione che tenterà di addentrarsi in questi itinerari nuovi - «perché l'unico modo per sfuggire alla condizione del limite è capire come sono fatti gli orizzonti immaginari», scrive la storica dell'arte - pur mantenendo le priorità già rimarcate da questi corpi celesti dell'arte italiana detonati negli anni Cinquanta. Il «nero petrolio della vecchia ricchezza», come ricordato da FAM è, non a caso, anche l'ultima cera che Gallizio affida alla sua memoria, nell'*Anticamera della Morte*, quando ricoprirà gli oggetti di una vita con una vellutata e spessa vernice nera.

In catalogo segue poi una serie di interviste, portate avanti dai curatori, a Mirella Bandini, Achille Bonito Oliva e Pierre Restany.

Questa mostra, una delle più brillanti della nostra ricostruzione, soprattutto per l'apparato critico così intenso, non racconta di «nessun ritorno, dunque, e nessuna innovazione, ma le totalità che vivono fuori dalle frammentazioni del tempo, il tempo serve solo per i nuovi viaggi»²¹⁰, come auspica la curatrice. Fili della corrente ad alta tensione, che, da traliccio a traliccio, da artista ad artista, con il loro fruscio nervoso ed elettrico, continuano a trasportare scariche di energia che mantengono sveglie le coscienze creative e le menti osservanti.

²¹⁰ Ibidem.

3 A proposito dell'Internazionale Situaizionista (Parigi, 1989)

Uno degli eventi espositivi che sicuramente ha lasciato una traccia permanente nella storia critica postuma di Gallizio, è stata la mostra “*Sur le passages de quelques personnes à travers une assez court unité de temps. À propos de l'Internationale Situationniste. 1957-1972*”, curata da Mark Francis, Peter Wollen con la collaborazione di Paul Hervé Parcy nella stesura del catalogo. L'allestimento, del 1989, ospitato al Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou, deve il suo successo non solamente al lavoro di studio e presentazione delle opere, sicuramente pregevole, ma anche alla sua circolazione globale: la mostra sarà riproposta prima a Londra, all'Institute of Contemporary Art, e successivamente nella stessa sede di Boston, un'eco certo non indifferente.

La mostra si presenta come un tentativo di circoscrivere quella cornice intorno alla quale si era sviluppata una complessa crisi dell'arte, che aveva generato queste derive situazioniste sulla fine degli anni Cinquanta, di cui Gallizio fu animatore, e, come scrive Parcy, «senza cadere preda di costruzioni lineari di influenza, si può ancora affermare, man mano che il pensiero dei situazionisti divenne sempre più noto, che il loro impatto è stato assorbito sia nella retorica che nella pratica della produzione culturale contemporanea»²¹¹.

La trasformazione, attuata dai Situazionisti, mirava in qualche modo a convertire il vecchio oggetto artistico “sacro” e di consumo in un canone ideale che pervadesse la vita quotidiana, anche quella banale, negando i valori tradizionali di un'arte comoda e i suoi canali di diffusione ufficiale: «i Situazionisti desideravano un cambiamento fondamentale nella coscienza e cercavano di liberare e riordinare la vita quotidiana»²¹².

²¹¹ «Without falling prey to linear constructions of influence, it may still be claimed, as the thought of the Situationists became increasingly well known, that their impact has been absorbed in both the rhetoric and practice of contemporary cultural production». M. Parcy, *Introduzione*, in *Sur le passages de quelques personnes à travers une assez court unité de temps. À propos de l'International Situationniste. 1957-1972*, catalogo della mostra a cura di M. Francis, P. Wollen con la collaborazione di M. Parcy, (Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou), 1989, p. 3, trad. dello scrivente.

²¹² «The Situationnists desired a fundamental change in consciousness and sought to liberate and reorder everyday ». Ivi, p. 4, trad. dello scrivente.

La storia breve di questo “ismo” - i cui protagonisti comunque si ribellavano in quanto a etichetta -, è definita dai curatori *simultaneamente utopica e fantasticamente irriverente*.

Una formula efficace che ben si adatta anche alla produzione artistica di Gallizio, almeno nella direzione verso la quale la pittura si era inizialmente mossa.

Il pittore albese, se non altro nella prima parte della sua carriera pittorica è ben felice di fare parte di un gruppo paneuropeo di azione collettiva e civile, e ne è membro attivo.

Si possono rintracciare gli antefatti programmatici e le premesse artistiche sulle quali l'IS si struttura nel Lettrismo francese, anche nella sua ala internazionale guidata da Debord, nel Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata, non a caso fondato ad Alba proprio da Gallizio, Jorn e Simondo, e nei dissidenti del gruppo Cobra. Protagonisti indiscussi di questa fugace stagione furono il teorico e regista francese Debord, i ribelli Jorn e Constant e il nostro pittore-chimico.

Questo “passaggio” ripercorso e messo in scena dai curatori si avvale di numerose tracce non per forza esonibili: «nella mostra (e, in una certa misura, in questo catalogo) abbiamo scelto di trasmettere il più ampio impatto storico culturale dei Situazionisti attraverso l'inclusione di dichiarazioni da fonti primarie, la grafica sorprendente della rivista, le stampe effimere del maggio 1968 a Parigi e le fotografie documentarie»²¹³.

Se da una parte le scie di questo capitolo, soprattutto quelle letterarie e reclamistiche, sono ancora visibili e hanno in qualche modo influenzato effettivamente la cultura a loro prossima, Mark Francis sottolinea anche la preoccupazione dei curatori di mostrare - o meglio quasi di esumare - molte delle opere situazioniste che invece erano sparite e che erano state quasi dimenticate, almeno su larga scala.

E da questo campanello dall'allarme purtroppo non poteva dissociarsi il lavoro di Gallizio, come asserisce il curatore: «tale fu, ad esempio, il destino della *Caverna dell'Antimateria* di Pinot Gallizio, originariamente installata alla Galerie René Drouin in via Visconti, a Parigi, nel maggio 1959, e da allora quasi mai vista. Non viene esposta in

²¹³ «In the exhibition (and, to some extent, in this catalogue) we have chosen to convey the broader historic cultural impact of the Situationists through the inclusion of statements from primary sources, the striking graphics of the journal, the printed ephemera of May 1968 in Paris and documentary photographs». Ivi p. 10, trad. dello scrivente.

pubblico da quindici anni, l'ultima volta è stata la retrospettiva di Pinot Gallizio a Torino nel 1974»²¹⁴.

Questa mostra non ha solo il merito di riproporre una ricostruzione della *Caverna*, ma «è in questa occasione che torna, in qualche modo a ricollegarsi con il *Tempio dei Miscredenti*, i cui due elementi vengono esposti per la prima e unica volta»²¹⁵, secondo la ricostruzione di Giorgina Bartolino, che ne loda quindi la filologica ed efficace esposizione in questa sede.

La mostra tenta anche di riflettere su come questa serie di oggetti, eventi, viaggi, conferenze, e *acrobazie* possano ancora essere significativi dopo un divario temporale di trent'anni che li divideva, in cui la società dello spettacolo predetta da Debord aveva ormai raggiunto il suo apice primo e ultimo. Secondo il curatore, questo che gli si presentava era un problema che andava ben oltre i convenzionali dilemmi museologici e museografici di ricontestualizzazione e riallestimento, al punto che le suggestioni situazioniste vengono descritte come trasmissioni vive ma invisibili di un'immaginaria radio, che è in attesa di un ricevitore pronto ad ascoltarle.

L'approccio adottato è quello di dividere la mostra in cinque macro concetti: il *détournement*, la *dérive* e la psico-geografia, i rotoli di *pittura industriale* e *la Caverna dell'Antimateria* (di cui protagonista unico e assoluto è Gallizio), l'urbanismo unitario e infine i poster, mezzo comunicativo e artistico molto diffusi negli anni Sessanta: «quello che abbiamo cercato di fare non è ricostruire il tempo passato ma esporre alla luce cose che hanno rischiato di acquisire la patina della nostalgia e il fascino dell'abbandono»²¹⁶, secondo le parole di Francis.

²¹⁴ «Such was the fate, for example, of the *Caverna dell'Antimateria* of Pinot Gallizio, which was originally installed at the Galerie René Drouin on rue Visconti, Paris in may 1959, and hardly ever seen since. It has not been shown in public for fifteen years, the last time being the retrospective of Pinot Gallizio in Turin in 1974». M. Francis, *It's all over: the material (and anti-material) evidence*, in *Sur le passages de quelques personnes*, op. cit., p. 17, trad. dello scrivente.

²¹⁵ G. Bertolino, *La Caverna dell'Antimateria e il Tempio dei Miscredenti*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere*, op. cit., p. 131.

²¹⁶ «What we have sought to do is not to reconstruct time past but to expose to the light things that have run the risk of acquiring the patina of nostalgia and the glamour of neglect». M. Francis, *It's all over*, op. cit., p. 18, trad. dello scrivente.

La vena politica dell'IS, dapprima cauta ma sempre più contingente, che in fin dei conti sarà la causa della frattura con Gallizio del 1960, si lascia ispirare dalla polemica contro l'oppressione di un sistema politico, ma soprattutto economico, corrotto e malato, e che trova in Francia, uno stato con una forte tradizione rivoluzionaria - basti pensare a De Sade, Courbet e in tempi più recenti Breton -, un terreno fertile sulla quale proliferare²¹⁷. Sul piano pratico «gli artisti dovevano abbattere le divisioni tra le singole forme d'arte e creare situazioni, incontri costruiti e momenti vissuti creativamente in specifici contesti urbani, istanze di una vita quotidiana trasformata in modo critico»²¹⁸.

L'anno più glorioso di questo movimento, lo ricordiamo, fu il 1959, a ridosso della dipartita di Gallizio dal movimento: a Parigi, Asger Jorn mostrò le sue *Modificazioni*, e Pinot la sua *Caverna dell'Antimateria*, «una deviata parodia di automatizzazione e un prototipo dei vasti rotoli di pittura urbanistica che avrebbero potuto inghiottire intere città²¹⁹», secondo le parole di Wollen, mentre, pochi mesi dopo, Constant ad Amsterdam esibiva i suoi *ilôts- maquettes*.

La terza sezione della mostra, come preannunciato, ospita le opere di Gallizio.

Ma cosa legava questo stravagante personaggio, con un curriculum unico, agli altri protagonisti dell'IS? Innanzitutto una visione politica simile, di carattere progressista (lo stesso Gallizio aveva fatto parte del consiglio comunale sia di maggioranza che di opposizione e aveva difeso con energia i diritti dei nomadi che lo avevano soprannominato loro “re”), tuttavia indipendenti dalle idee comuniste che arrivavano dalla Russia e dalle corrispondenti correnti artistiche - ad esempio realismo sociale e surrealismo ortodosso -, una volontà alla base della loro arte di cambiare l'esperienza del quotidiano attraverso un «serietà dedicata alla teoria e agli obiettivi dell'arte

²¹⁷ Dopo il 1962 la guida del movimento fu assunta da Debord che si circondò di una nuova generazione di militanti che non erano artisti di professione: «the earlier artistic goals and projects either fell away or were transposed into an overtly political (and revolutionary) register within a unitary theoretical system.» come sottolinea Wollen.

²¹⁸ P. Wollen, *The art and politics of the Situationist International*, in *Sur le passages de quelques personnes*, op. cit., p. 22, trad. dello scrivente.

²¹⁹ Ibidem, trad. dello scrivente.

combinata con un'avanguardia incrollabile»²²⁰, la dimensione del gioco, nello spreco e nell'eccesso.

Tutti questi tratti sono riuniti sotto un apparato teorico non indifferente, tra i giornali dell'IS e le pubblicazioni isolate dei singoli artisti (lo stesso Gallizio scriverà un manifesto della *Pittura Industriale* e un saggio sulla tecnica dei colori nel Barocco), che contribuisce a formulare non solo un indirizzo estetico ma anche la direzione politica alla quale attenersi. Secondo i curatori, non si era più verificato uno scambio così espressivo tra pittura, teoria e politica dagli Venti fino a quel momento, anche se esaurito rapidamente.

Dall'altro canto, come sottolinea il critico, Gallizio e Constant ampliano l'orizzonte della pittura a cavalletto: «piuttosto che cercare come Jorn di reinserire la creatività non alienata nella medesima pittura da cavalletto, sebbene in una forma dialettica originale, ciascuno di loro cominciò a spingersi oltre i limiti della pittura da cavalletto»²²¹. Secondo Wollen, per Gallizio la macchina dovrebbe essere una sorta di gioco, al servizio dell'*homo ludens*, piuttosto che all'*homo faber*; un mezzo per creare quella poesia industriale auspicata dal pittore.

La meta di Gallizio, prima sinteticamente nella *Pittura Industriale* (Fig. 8), e poi diffusamente nella *Caverna*, caldeggiata da Debord, era quella di «creare, in un ambiente, un frammento premonitore della sua visione ventura totalizzante»²²², attraverso l'uso di tutti i sensi, anche la musica e l'olfatto avrebbero dovuto trasportare lo spettatore - diventato nel frattempo eroe - in questa nuova e cosmica dimensione auspicata.

L'esperienza situazionista continuerà anche dopo l'addio di Jorn e di Gallizio - a cui oltretutto sopravviverà - verso diramazioni e tentativi che la mostra, come anche questo saggio in catalogo, tentano di seguire almeno in parte, per evidenziare il fatto che «il lusso superfluo di questi progetti utopici, per quanto condannati, non è un male»²²³.

²²⁰ Ivi, p. 46, trad. dello scrivente.

²²¹ Ivi, p. 50, trad. dello scrivente.

²²² Ibidem, trad. dello scrivente.

²²³ Ivi, p. 56, trad. dello scrivente.



Fig. 8. Fotografia dell'installazione della *Pittura Industriale* al museo Pompidou, 1989.

Il catalogo della mostra contiene anche il saggio “Un'enorme e sconosciuta reazione chimica” di Mirella Bandini, a cui i curatori non potevano che chiedere un suo contributo nel dibattito, essendo la studiosa, in qualche modo, l'artefice della riscoperta critica di Gallizio. Detto intervento mira a valutare la vicenda del Laboratorio Sperimentale di Alba ideato dal pittore, dopo aver riconvertito quella officina, ricavata in un'antico monastero, che lo speziale Gallizio usava per i suoi esperimenti chimici e le preparazione medicamentose.

Diretto dallo stesso, questo laboratorio, un centro sperimentale di azioni e teorie, che avevano matrice nel gruppo Cobra di Jorn, divenne famoso in Europa - il carattere appunto transnazionale dell'IS - ed era focalizzato, come ricostruisce la studiosa, su

«esperienze immaginiste attraverso l'uso di vari materiali e tecniche, operate individualmente o in gruppo.²²⁴»

Gallizio testava resine, oli e aniline, Baj metteva a punto le riflessioni sulla pittura automatica che lo avrebbero condotto al movimento nucleare, Sottsass capitanava un'ala più indirizzata verso l'architettura, Simondo e Varrone conversavano sui problemi metodologici del fare arte, Olmo infine si interessava alla musica.

Il Laboratorio Sperimentale aveva pubblicato, anche se per un solo numero, il giornale "Eristica", al quale si aggiungeva il notevole apporto teorico di Jorn, che nel 1958 avrebbe dato alle stampe il suo libro, "Per la forma", che ampliava proprio questa prima riflessione derivata dal laboratorio. A queste voci, si aggiunse poi Debord con il suo Lettrismo Internazionale, una fazione della corrente francese che criticava aspramente la piaga di funzionalismo che architettura e design avevano preso mentre teorizzava piuttosto il cosiddetto *urbanismo unitario*.

Dopo il Primo Congresso degli Artisti Liberi, «Constant diventò socio del MIBI e trascorse sei mesi ad Alba a casa di Pinot Gallizio. Vi rimase fino all'inizio del 1957, preparando un piano urbanistico per la città con un programma psicogeografico di percorsi labirintici alla deriva (*dérives*) e progettando un padiglione per il laboratorio»²²⁵.

Il laboratorio rapidamente iniziò a perdere alcuni dei suoi portavoce, come Simondo, Varrone e Olmo, cosicché gli unici a rimanere in definitiva fissi ad Alba furono Gallizio e suo figlio Giors Melanotte, che mantennero tuttavia contatti con gli altri membri e iniziarono a lavorare alla *Caverna*, continuando a rendere questo spazio creativo una fucina di idee. Il laboratorio e la casa di Gallizio rimanevano in una posizione privilegiata, quasi al centro del viavai europeo degli artisti, e furono frequentati, tra gli altri, da Fontana, Tapié, Sandberg e Appel, per non parlare di quella nuova generazione torinese che da lì a poco avrebbe dato vita all'Arte Povera.

²²⁴ M. Bandini, *An enormous and unknown chemical reaction: the experimental laboratory in Alba*, in *Sur le passages de quelques personnes*, op. cit., p. 68.

²²⁵ Ivi, p. 71, trad. dello scrivente.

Questo ritorno dei Situazionisti, promosso dall'esposizione, secondo la critica giornalistica era auspicabile, come un discorso stroncato che andava in qualche modo ripreso: «doveva essere invecchiato davvero l'Internazionale Situazionista per mettersi in mostra in un'istituzione così “spettacolare” come il centro Pompidou²²⁶» scrive un giornalista a recensione dell'esibizione. Una mostra di tale portata, per giunta itinerante, non poteva che emergere quando l'anti-spettacolo di fare arte sarebbe diventato esso stesso spettacolo.

Il centro Pompidou, con il suo spazio unico, permette di esprimere il vecchio pullulare di libertà che l'IS perseguiva, e «la presenza, nella capitale francese, di un materiale così diversificato e complesso richiedeva un'architettura particolare che non si limitasse solo alle sale del museo ma tentasse di entrare anche nella città²²⁷», uno svolgimento di quell'urbanismo unitario auspicato dai nostri eroi.

Howard Brenton loda in aggiunta la fortunata ricostruzione della *Caverna dell'Antimateria* di Gallizio, che prima, come molti altri, aveva potuto solamente vedere in foto d'epoca: una gloriosa installazione, questa, secondo il suo resoconto, che è difficile da “digerire”, non perché sia “aggressiva”, anzi al contrario è una «sorridente» e bella idea, ma, continua il critico, perché *puzza*: «poi però realizzi che l'odore è lavanda, calpestata nell'oscurità dai tuoi piedi»²²⁸. Una nota poetica, sottile ma persistente, che troverebbe Gallizio, che oltretutto di lavanda aveva ripopolato le Langhe, compiaciuto.

Francine Koslow, storica dell'arte di Boston, sede dell'ultima tappa della mostra, curata questa volta da Elisabeth Sussman ed allestita dagli architetti Coates e Egret, scrive di un museo completamente trasformato dal grande numero di testimonianze e manufatti culturali dell'Internazionale Situazionista, reso ancora più complesso dalla «sensibilità anti-artistica che caratterizzava i prodotti del movimento» e che inevitabilmente avrebbe

²²⁶ J. L-P., *L'international situationniste au musée*, Archivio Gallizio, trad. dello scrivente.

²²⁷ L. Parola, *Al Pompidou, Pinot Gallizio e l'IS*, in «Il giornale dell'arte», n. 64, febbraio 1989.

²²⁸ H. Brenton, *Showcase Spectacles*, Archivio Gallizio, maggio 1989, trad. dello scrivente.

ricreato, anche a decenni di distanza, «quel senso di agitazione provocatoria, di deviazione e di caos che ha caratterizzato l'IS»²²⁹.

Conclude lodando l'allestimento per il valore storico che ha saputo ricoprire: «da esso è nata l'esigenza di compiere una revisione delle vicende culturali dell'avanguardia del dopoguerra, così da poter conferire ai Situazionisti il posto che spetta loro di diritto»²³⁰, e, aggiungiamo noi, al dimenticato ma indimenticabile Gallizio.

4 Un'avventura internazionale (Rivoli, 1993)

Il Castello di Rivoli inaugurò nel febbraio del 1993 “Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970” mostra a cura di Germano Celant, Paolo Fossati, che aveva già scritto una recensione di una personale precedente di Gallizio, e Ida Giannelli, anche curatrice del catalogo.

Questa mostra, secondo le parole di Giannelli, è «un tentativo di risposta sul tema della storia quanto una riflessione simultanea sulle condizioni e sui fatti che hanno fornito un sistema di riferimento sia all'arte sia al Museo di Rivoli»²³¹.

Il compito di un museo talvolta deve essere quello di assumersi la responsabilità di collocare nella più precisa situazione possibile la vicenda artistica che si accinge a raccontare, come in questo caso, e di fronte alle critiche, inevitabili in operazioni così delicate e arbitrarie, deve saper reagire fornendo in maniera accurata e dettagliata quei presupposti che hanno prodotto tali risultati.

Questo si configura cioè nella restituzione di tracce, anche circoscritte, ma riordinate cronologicamente e soprattutto anche criticamente, che «aspirano a fornire al pubblico svariati mezzi di memoria dell'assetto culturale di una città, la cui dimensione artistica e

²²⁹ F. Koslo, *Situazionisti*, Archivio Gallizio, 1990.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ I. Giannelli, *Un'età dell'oro contemporaneo*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra a cura di G. Celant, P. Fossati e I. Giannelli (Torino, Museo Castello di Rivoli), Charta Editore, Firenze, 1993, p. 9.

intellettuale dal dopoguerra a oggi, per la sua trasversalità e per la sua ricchezza ha sorpreso la scena mondiale»²³². Questa premessa alla mostra di Ida Giannelli, trova nell'opera di Gallizio una dimostrazione pratica: un lavoro così eterogeneo, così inserito in contesti culturali forti ma allo stesso tempo anche svincolato dagli stessi, come quello del pittore albese, chiede ai curatori l'assunzione di determinati rischi, gli stessi che sicuramente in vita si era assunto Gallizio.

Torino, tra gli anni Cinquanta e Settanta, si distingue per una forte vocazione artistica, sia nel senso della produzione sia in quello della trasmissione, quella che la curatrice considera «un'età vicina dell'oro contemporaneo», e pur essendo questa stagione cronologicamente vicina, appare comunque distante e ha bisogno di costanti «ri-proiezioni». La velocità di comparsa e di dileguamento di certe tendenze è essa stessa una caratteristica della contemporaneità, gli stessi atteggiamenti di Gallizio ce lo suggeriscono. Pertanto, come assicura la curatrice, «si sollecita la definizione di un'inventario temporale e culturale che garantisce un habitat vitale all'arte di oggi»²³³.

Il periodo che la mostra prende in esame corrisponde, grossomodo, all'attività pittorica di Gallizio, che espone ripetutamente nella capitale piemontese, soprattutto alla Galleria Notizie, e che fa parte di quel contesto intessuto di scambi e di corrispondenze, di cui ne condivide le responsabilità; da ciò, il suo essere, a pieno titolo, presente in mostra:

la domanda e l'illuminazione sulla scena artistica di Torino hanno richiesto infatti l'elaborato di un panorama il più circolare possibile, atto a dispiegare un movimento centripeto e centrifugo della arti, a esteriorizzare una parzialità o una pienezza che raffigurino un territorio di intrecci e di storie dei vari linguaggi, attraverso le analisi e le proposte storiche dei suoi stessi protagonisti testimoni²³⁴.

Come segnala Celant, ogni frammento, anche apparentemente insignificante, lasciato da questi artisti che i curatori hanno selezionato come i principali interpreti di questa stagione, ha il suo diritto di essere in mostra in quanto è una valida risposta a chi

²³² Ibidem.

²³³ Ibidem.

²³⁴ G. Celant, *Una storia*, in *Un'avventura internazionale*, op. cit., p. 11.

interroga la Storia, e «costituisce ancora una domanda, poiché fa accedere alla preminenza quanto all'assenza di un insieme visivo e materiale, la cui scelta, attraverso inclusioni ed esclusioni e secondo un muoversi, teorico e critico, non è mai neutro»²³⁵.

Così come Torino in seguito al conflitto mondiale era rinato in una dimensione indiscutibilmente europea, anche Gallizio “rinasce” pittore dalle macerie dei suoi mestieri, e da subito abbraccia questa dimensione paneuropea, quasi prima ancora di una nazionale, basti pensare all'incontro con Jorn o alle importanti mostre in Francia.

Per Celant, questo è un modo di «proteggersi e di immunizzarsi contro l'eventuale nostalgia per il passato, come di attuare una transizione verso un'identità aperta e nutrita di informazioni sui fenomeni culturali prodotti nel mondo»; Gallizio è incessantemente alla ricerca di un confronto, che venga dai più lontani luoghi possibili, anche in quelli di un passato iper recondito, di cui il fascino resta inalterato e non permeato così profondamente dalle più recenti disfatte storiche.

Di questo fallimento dei confini nazionali, soprattutto per quanto riguarda Torino e la Francia, non se ne nota traccia nella produzione di un maestro come Casorati, il pittore piemontese per eccellenza, è invece «rilevabile nella vulcanica incisività dei giovani, quali Mattia Moreni, Franco Garelli, Pinot Gallizio, Carol Rama e Mario Merz, quanto nella spinta informativa assunta dalle gallerie private che, tra il 1957 e il 1958, arrivano, prime in Italia, a presentare Wols, Bacon e Balthus»²³⁶.

È doveroso specificare che Gallizio, pur incominciando a dipingere dopo i cinquant'anni, va considerato comunque come un pittore giovane, se non altro per la qualità della freschezza di alcune sue intuizioni.

Merito di tale apertura «al di là della collina», come scrive Celant, è del critico Luigi Carluccio, che ha saputo preparare un terreno fertile alla proliferazione di queste idee e talenti, attraverso la Galleria La Bussola, di cui fu prima direttore e poi consulente, ma anche grazie alle introduzioni critiche che aveva redatto per i cataloghi di altre importanti mostre. Luciano Pistoì, critico prima e poi gallerista protagonista di questa stagione, con la sua Galleria Notizie, inaugurata nel 1958, «macina proposte di rilettura

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ivi, p. 12.

del Futurismo storico, quanto all’Astrattismo, e costruisce un posto d’ideale che unisce linguisticamente la generazione di Wols, Accardi, Fontana, Francis, Burri, Nevelson, Rothko, Twombly e Gallizio e quella di Castellani, Manzoni, Paolini e Fabro»²³⁷.

Questa piattaforma artistica aveva trovato nella riflessione sulla materia elementare, lontana dal dato del reale, ma sempre più antropologicamente imperscrutabile, il suo mastice: «l’infinito dei gesti e dei segni diventa il territorio d’indagine e di memoria che l’artista attraversa per narrarne e consacrarne una dimensione poetica e mentale»²³⁸.

Celant ricorda anche l’apertura della Galleria Civica di Torino del 1959, che inizialmente aveva seguito questo binario franco-italiano già individuato dalla critica e dai galleristi privati, che tuttavia aveva saputo aprirsi, almeno a partire dal 1961, ad un tipo di arte già internazionale, con la grande retrospettiva su Francis Bacon. Sarà poi la stessa GAM, grazie a Mirella Bandini, a dissigillare la memoria di Gallizio con la mostra del 1974.

Torino, continua il critico, «quale metropoli industriale apre un discorso sul rischio pubblico della cultura, fuori dalla dimensione accademica e tradizionalista, per interessarsi al suo sperimentale»²³⁹ e sembra proseguire - in un ambiente più fervido - quel discorso incominciato ad Alba da Gallizio con il suo Laboratorio Sperimentale.

Impossibile dimenticare poi l’International Center of Aesthetic Research, diretto da Ada Minola, ma aperto su suggerimento di Michel Tapié, critico errante, che proietta il Centro in una dimensione fortemente internazionale. Lo stesso parteciperà con un testo nella locandina della mostra “Gallizio”, tenuta in questa sede espositiva nel 1963 e sarà, non a caso, protagonista della mostra “Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre”, curata dalla stessa Bandini nel 1997, che aveva ospitato anche alcune tele di Gallizio²⁴⁰.

²³⁷ Ivi, p. 15.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ivi, p. 16

²⁴⁰ *Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre*, catalogo della mostra a cura di M. Bandini (Torino, Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea), Edizione d’Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Grazia alla spiccata intelligenza curatoriale, Tapié era riuscito a mescolare arte, ambiente, suono e performance in un “campo teatrale” in modo tale che il *Center*, come si legge nel saggio di Celant, era diventato «una “zona franca”, dove la rigenerazione plastica e visuale si fa effetto magico e meravigliante. Serbatoio di idee e di impulsi, seppur mai separati dalla matrice informale e tardo surrealista, questo luogo espositivo arriva a frantumare i limiti dei confini linguistici entro cui si opera a Torino»²⁴¹.

Si giunge dunque al lungo discorso sull’Arte Povera, il confine della mostra, che ha nel Primo e Secondo Futurismo, nel Movimento per una Bauhaus Immaginata di Alba, fondato tra gli altri da Gallizio, le esperienze del Living Theatre che influenzano il lavoro di Merz e Pistoletto, le sue radici storiografiche, riassunte da Celant:

il fascino delle categorie della spontaneità e della creatività sovrapponibili e mescolabili, l’attenzione a un pensiero “vivo” che si aggancia alla materia ed esprime energia, naturale e artificiale, è paesaggio fecondo in cui, seppur con progressiva emancipazione, si nutrono artisti come Pistoletto, Merz, Boetti e Gilardi, seguiti dai giovani Zorio, Anselmo e Penone²⁴².

Per un istante - se consideriamo il lungo percorso della storia dell’arte -, quello appunto tra il 1950 e il 1970, Torino era diventata per amatori e cultori il centro dove era «in corso di svolgimento, attraverso una generazione di artisti, galleristi e critici, quell’avventura che verrà ben presto annoverata fra i grandi miti della nostra arte contemporanea»²⁴³.

Non solo di arte si stava nutrendo questa città, ma, come anche la mostra indaga, di architettura, di teatro, di fotografia, di cinema e di musica. Grazie a forti personalità che si erano incontrate nel capoluogo piemontese, la città stava recuperando parte di quello slancio che aveva perso a partire dagli anni Trenta, e insieme a Düsseldorf e New York, era diventata uno dei poli «intorno a cui gli artisti elaborano una nuova funzione, concependo l’opera d’arte all’interno di una rete di inediti rapporti con la storia e la

²⁴¹ G. Celant, *Una storia*, in *Un’avventura internazionale*, op. cit., p. 17.

²⁴² Ivi, p. 18.

²⁴³ M. Bourel, *Le gallerie d’arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica*, in *Un’avventura internazionale*, op. cit., p. 122.

società»²⁴⁴. In questa formidabile ragnatela di personaggi non poteva che trovare posto Pinot Gallizio, grazie all'incontro con il critico Tapié, nel 1956. È grazie all'inaugurazione del Laboratorio del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata, che Gallizio, insieme ai suoi co-fondatori Jorn e Simondo, potrà spingersi nel territorio torinese e costruire la sua "leggenda". Maurizio Fagiolo dell'Arco scrive infatti in catalogo:

eccentrico personaggio, questo Gallizio [...] si professa pittore, viaggia e intreccia rapporti (il cuore delle Langhe, l'orizzonte in Europa). Il suo laboratorio vuol essere la risposta (esistenziale) alla nuova Bauhaus fondata da Max Bill a Ulm. Tra manifesti e mostre (memorabile la "Prima mostra di pittura industriale" aperta nel 1958 nella Galleria Notizie, dove i rotoli di tela dipinta vengono venduti a metri), fusioni e litigi, proclami e gioco, Gallizio consuma una vita di agit-prop, forse più che di pittore²⁴⁵.

Torino è a tutti gli effetti un museo di arte contemporanea, sia in qualità di zelo critico che vi si svolge grazie all'impegno dei musei civici, sia come meta del mercato artistico, grazie all'essenziale lavoro delle gallerie private. La storia che lega Gallizio a Torino è fatta in maniera omogenea di incontri e di mostre. Come scrive Dell'Arco, Gallizio si ritrova ad essere un agitatore di questo crocevia della cultura europea. Pur arrivando dalla provincia contadina, una dimensione territoriale che lui indagava a fondo sia nello spazio che nel tempo, aveva saputo sfuggire ad ogni giudizio di arretratezza o chiusura che poteva attirare, e che aveva bisogno di comunicare agli altri, amici o estranei, colleghi o sprovveduti che fossero.

La mostra, come sintetizza Luciano Regolo, si configura dunque come «un *viaggio nella memoria* di quegli anni densi di eventi, dove la storia e le espressioni estetiche, la realtà documentale e quella onirica delle opere esposte convergono in un unico disegno»²⁴⁶, ovvero quella trama che il bagliore artistico della città aveva saputo davvero delineare, senza cadere in un panegirico dei tempi andati.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ M. F. dell'Arco, *Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica*, in *Un'avventura internazionale*, op. cit., p. 138.

²⁴⁶ L. Regolo, *Il mondo a Torino*, in "Opere", Torino, n. 1, 1993.



Fig. 9. La sirena e il pirata (pittura industriale), 1958, tecnica mista su tela.

Il giornalista continua descrivendo la mostra: «come da un caleidoscopio o anzi da una macchina del tempo ecco riaffiorano, dunque, in rapida successione, gli artisti tempestivamente “fiutati” e accolti da Torino, quelli autonomamente scoperti e consacrati al successo, infine movimenti, testimonianze e accadimenti nati altrove, ma che questa città ha contribuito a rivalutare o “storicizzare”»²⁴⁷.

Quello che maggiormente si avvera della mostra è come situazioni eterogenee riescano ad incontrarsi in una contesto propenso ad ospitarle, e di lì prendere strade del tutto inesplorate o ribattendo i sentieri già percorsi in maniera originale, che si diramano in lungo e in largo, per poi quasi sempre ritornare da dove sono venuti.

Le peripezie, biografiche e artistiche, di Gallizio, questo viaggiatore di mondi e tempi, si riflettono nella sua principale opera presente in mostra, che scientemente s'intitola *La sirena e il pirata* (fig. 9). Cos'altro rappresenta il pirata se non un viandante alla continua ricerca della sua sirena tanto agognata, l'impressione di un'eco proveniente da remote caverne abissali? Come afferra Celant in catalogo, ognuno, e specialmente Gallizio, si disperde per comprendersi.

²⁴⁷ Ibidem.

5 Jorn in Italia (Moncalieri, 1997)

Asger Jorn è sicuramente stata una delle persone chiave intorno alla vicenda di Gallizio, soprattutto nella prima fase della sua attività pittorica.

Il pittore danese, nel 1997 è stato protagonista della mostra “Jorn in Italia. Gli anni della Bauhaus Immaginatista”, alla biblioteca civica di Moncalieri, curata da Sandro Ricaldone. Approfondirla - ciò sostanzialmente soffermarsi sul rapporto tra Jorn e Gallizio - significa inquadrare il percorso di Gallizio nelle sue prime esperienze, indispensabili per cogliere i successivi sviluppi della sua pittura, ma anche riflettere su come la fortuna critica del pittore si è costruita nel tempo.

Il compito di presentare Jorn sul catalogo è stato affidato alle parole di Piero Simondo, anche lui pittore e il primo amico di Gallizio tra gli artisti, che aveva trovato il compito difficile perché riteneva che per parlare di queste vicende e personalità così complesse si sarebbe dovuto in qualche modo connettere con un mondo di idee, piuttosto che un excursus di pittura:

se già mettere in mostra oggetti, cose ed ancora più persone, come solitamente avviene, può generare imbarazzi teorico-giustificativi in quest'epoca di universali e dissennate mostrazioni, esibire poi idee, mostrarle, metterle a nudo o vestirle, pare un gesto presuntuoso, inutile se non provocatorio, una non richiesta manifestazione di originalità, un insulto all'immediatezza massmediatica e anti-intellettualistica²⁴⁸.

Il tentativo era quello di vivacizzare i documenti presenti in mostra, al fine di renderli accessibili all'immaginazione comune, e per evitare che questi, ben vivi nella memoria di chi scrive, finissero per essere vani e lontani. Questo sforzo va fatto nella doppia direzione di scongiurare una mostra storiografica interessante per pochi o un mero esercizio di sorveglianza accademica delle idee che si volvano esibire.

²⁴⁸ P. Simondo, *A modo di presentazione*, in *Jorn in Italia. Gli anni della Bauhaus Immaginatista 1954-1957*, catalogo della mostra a cura di S. Ricaldone (Moncalieri, Biblioteca Civica), Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997, p. 9.

Piuttosto Simondo si augurava di rintracciare un «impegno intellettuale e di azione culturale» che non fosse «museale o consacrativo, ma attuale e di proposta»²⁴⁹. Avendo conosciuto di persona i protagonisti, e i loro ideali tenaci, il pittore è garante di questi intenti “divulgativi”, che sicuramente avrebbero trovato d’accordo Jorn e Gallizio: «una presentazione di idee, non perché hanno fatto storia ma per la loro vitalità: quelle idee, se lo erano, erano allora d’avanguardia e tali sono largamente restate, in parte soffocate e sommerse nel e dal chiacchiericcio dell’informazione diffusa»²⁵⁰.

Il rinato interesse intorno a quel 1958, che segue il 1948 e prepara il terreno all’eccessivamente mitizzato, secondo le parole dell’autore, 68, attrae la nuova generazione con la quale Simondo si confronta, e che spesso risulta ignara delle proposte del Movimento per una Bauhaus Immaginata e del Laboratorio Sperimentale. Ecco perché la mostra è dedicata, in primis, al teorico principale di queste esperienze, Jorn appunto, che è ricordato dal pittore come: «un personaggio carismatico, che portò una ventata di programmi e di entusiasmi, un vichingo, un normanno sceso nel placido sud con la sua ascia da combattimento»²⁵¹.

Simondo descrive Jorn come uno che era solito dire di “fare” il pittore - piuttosto che “essere” pittore - cosa che sottintende un impegno attivo, più che un mestiere, e che solleva - da buon teorico qual era - l’eterna domanda senza risposta: si fa o si è artisti? Questioni teoriche alle quali Gallizio sembra dare un non-risposta fatta di condotte incalzanti più che di parole. Incognite che Jorn porta in Italia negli anni Cinquanta ma che rimangono attuali: «restano come problemi e pesano come macigni nell’allegro e fatuo cicaleccio cultural-massmediatico in cui sembra esaurirsi e diluirsi, attualmente, ogni idea, perfettamente omologata nella sedicente cultura del mercato e dell’internet-tizzazione informativa.»²⁵²

Dalle lunghe conversazione ad Albissola Marina, dove Simondo e Gallizio, che esponevano tele al ristorante Lalla, avevano conosciuto Jorn, il ricordo del pittore si

²⁴⁹ Ivi, p. 10.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Ivi, p. 11.

²⁵² Ivi, p. 13.

sposta ad Alba, città in cui si erano dati appuntamento per sviluppare concretamente quella visione che aveva incominciato a prospettarsi nella città ligure, annotando:

lo aspettavamo, con l'inespresso timore che non venisse, poiché il carattere vagabondo e giramondo di Jorn si manifestava subito; si temeva che avesse cambiato non già idea, ma, semplicemente, strada, o che si fosse distratto. In realtà venne, e lo ricordo come un turbine piombato nell'assonata, pingue, mattonosa, olente-malolente, piccola capitale della Langhe²⁵³.

Fu in quella trepidante occasione che nacque, dalle ceneri del Cobra, il Laboratorio Sperimentale per una Bauhaus Immaginata, del quale Jorn ne cercava promotori più che seguaci, e fu infatti lui a contattare il movimento lettrista francese, nella sua frangia più estrema, cioè quella internazionale, guidata da Debord.

Questo movimento non era solo «un gruppo di pittori-pittura, ma un esperimento artistico socio-politico, un esperimento intorno alla qualità della vita, implicante una problematica architettonica e anti-architettonica, una funzione anti-funzionalista delle arti, comprese quelle grafico-pittoriche»²⁵⁴.

Come Jorn arrivi a formulare questi precetti teorici e in qualche modo politici, e i successivi sviluppi, è sicuramente una storia di notevole interesse, che però si allontana dall'essenza di questo nostro lavoro, ma che era imprescindibile accennare in quanto a familiarità con Gallizio. Come si inserisce Gallizio in questa vicenda? La fortuna di Gallizio - sia in termini teorici che espositivi - si costruisce anche intorno a queste mostre collaterali, che ospitano una selezione di tele del pittore.

La condivisione degli ideali con Jorn, che aveva animato parte della sua pittura e lo aveva portato all'ideazione di quelle opere che lo avrebbero reso più famoso - ovvero la tipologia della *Pittura Industriale* e della *Caverna* -, è ricostruita in maniera particolare in questo allestimento.

Tale genere di rassegne riflette su percorsi comuni, in particolare la creazione di un'ambiente in cui gli artisti potessero lavorare in maniera sperimentale, lontano dai grandi centri del mercato artistico e del sistema arte, tematica fortemente condivisa da

²⁵³ Ivi, p. 15.

²⁵⁴ Ivi, p. 17.

Gallizio. Un'utopia comune tra questi artisti, quella di «far riconoscere il ruolo dell'artista sperimentale, legittimare ufficialmente la sua libera attività di ricerca per collocarla sullo stesso livello del ricercatore scientifico», indirizzo particolarmente caro allo stesso Gallizio, «rovesciandone, però, gli intenti e le pratiche: dell'utile all'inutile, dal funzionale al non-funzionale»²⁵⁵, secondo le parole di Viel.

Lo stesso Jorn aveva proiettato Gallizio in una dimensione prima autocritica, e in seguito si sarebbe legato alla critica “ufficiale”: spinge cioè l'artista a circondarsi di critici e “curatori” ante-litteram che promuovessero il suo lavoro, Carla Lonzi ne è il principale e più felice esempio. Secondo il pittore danese è proprio questa mancanza di un apparato critico valido che penalizzerebbe un certo tipo di arte italiana, che spera di rinvigorire attraverso il Movimento: «per questo motivo gli sembra importante aver incontrato “des philosophes *professionels*, qui sono en meme temps des peintres” e gli paiono quindi meglio idonei a gestire , accanto all'aspetto attivo del movimento [...] “l'aspect *reflectif* et secondaire, le recul et la base d'observation”»²⁵⁶.

Jorn e Gallizio, avevano individuato entrambi nel loro Laboratorio un *ancoraggio fisso*, una sede sicura, adatta alla creazione di un Movimento come questo, che pur restava intriso di una certa dose di nomadismo - anche se non effettivamente osservato, ma concettualmente sempre incoraggiato - di questi personaggi, soprattutto per quanto riguarda il pittore danese.

L'occasione per la città di Gallizio è motivo di orgoglio per il pittore, che lavora incessantemente proprio al fine di allargare questa piccola cittadina della provincia alle grandi esperienze internazionali, che ora come mai prima, erano logisticamente possibili.

La prospettiva scientifica del MIBI, già individuabile nella modalità Laboratorio, si manifesta come una metodologia che affascina diffusamente il mondo dell'arte in quegli anni, come ricorda Ricaldone : «Gallizio, chimico-farmacista-enologo è stato dunque, paradossalmente, “direttore tecnico” di un'entità priva “di tecnica, di scienza, di

²⁵⁵ C. Viel, *Da Cobra alla polemica contro il funzionalismo. L'arrivo di Jorn in Italia*, in *Jorn in Italia*, op. cit., p. 55.

²⁵⁶ S. Ricaldone, *La questione laboratorio*, in *Jorn in Italia*, op. cit., p. 59.

strumenti e di tecnologie” in cui comunque il tema del rapporto arte-scienza inizia un percorso segnato dalle tappe della riflessione di Jorn»²⁵⁷.

Durante questo periodo Gallizio è principalmente interessato al lavoro di associazione e trasformazione dei materiali: «si volge così ad esperienze immaginate su materiali diversissimi: resine, colori ad olio ed aniline alimentari mescolate con sabbia e carbone²⁵⁸», che lo porteranno prima ai monotipi e in seguito alla *Pittura Industriale*.

Secondo il curatore della mostra, questo Laboratorio si configura, effettivamente, in tre branche: il laboratorio-movimento di Jorn, il laboratorio anti-pedagogico di Simondo e il laboratorio alchemico-industriale di Gallizio.

L’esperienza del Laboratorio, almeno così illusoriamente realizzabile, tuttavia sarà breve - come ricorda il titolo di un film di Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* - : «la démarche quantitativa e macchinista di Gallizio verrà a manifestarsi appieno a ridosso della gradiente situazionista per trascorrere poi alle affabulazioni fantasmagoriche de *La storia di Ipotenus* (1961) ed alle pitture occultate sotto gl’involucri di plastica dei *Neri* (1963-64)²⁵⁹».

Sarà appunto l’“imbuto” del Situazionismo a traghettare Gallizio verso la sua autentica predisposizione artistica.

Le parole di Jorn, estrapolate da un’intervista del 1971 su «Le Monde», e riportate in catalogo da Viel, in qualche modo si ricollegano anche a quella che possiamo immaginare la prassi artistica di Gallizio:

in fondo, io non so niente. In ogni caso, niente che si possa spiegare. Davanti al quadro soltanto quello che devo fare, e come lo devo fare. Il perché rimane inconoscibile. Rifiuto la razionalità e, nello stesso tempo, me ne interesso. Questo mi permette di sapere se sono capace di ragionare o se, invece, non cado dentro una specie di follia²⁶⁰.

²⁵⁷ Ivi, p. 61.

²⁵⁸ Ivi, p. 63.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ C. Viel, *Da Cobra alla polemica contro il funzionalismo. L’arrivo di Jorn in Italia*, in *Jorn in Italia*, op. cit., p. 55.

6 Le Langhe e i loro pittori (Alba, 1997)

Se nelle mostre collettive emerge molto un ambiente dal respiro nazionale e cosmopolita, Gallizio ben si inserisce però anche in un discorso artistico che ha il suo epicentro nelle Langhe. La mostra “Le Langhe e i loro pittori. Da Cabutti a Pinot Gallizio e oltre” ospitata nella sede della Fondazione Ferrero nel 1998, mette in scena proprio questo percorso, di cui fa anche parte Gallizio, parallelo ai grandi centri urbani dell’arte, e che in qualche modo si configura come inizio di una serie di iniziative volte proprio a far risaltare questa dimensione territoriale²⁶¹.

V’era una storia di Langhe e pittori, tutta da raccontare sullo sfondo d’un territorio nel quale mentre l’agricoltura stessa faceva posto all’industria, quel che colpiva era soprattutto la sua unica, stupefacente, bellezza: in un tutto davvero godibile tra natura e cultura, e tanto più attraverso un’interpretazione artistica che ha continuato a modularsi per intere generazioni. Qui persino i sassi che s’incontrano lungo i millenari, scoscesi tracciati aperti dai torrenti nel loro scendere a valle, non a caso acquistano forme come di scultura: e non sono che *ludus naturae*²⁶².

Con queste parole del curatore Angelo Dragone si apre l’essenziale catalogo che accompagnava la mostra. L’autore del saggio “Ritorno in Langa” continua con una suggestione che richiamava quel coinvolgimento archeologico che appassionava Gallizio ma che sapeva suggestionare anche altri artisti:

tutto, d’altra parte, si direbbe filtrato attraverso la magia del tempo e nel tempo: in un paesaggio che appare costruito, come dalle onde di un vasto mare, da favolosi rilievi che in ere lontane dovettero giacersi come fondi sabbiosi sotto le enormi pressioni marine d’una remota Padania, per conservare ancora oggi, nella compattezza delle antiche arene, quel tanto di residuali effluvi da idrocarburi che, in una scavo all’aria aperta continuano a tingersi di svaporanti azzurrini, salvo consegnarsi però, in pochi giorni ed ore soltanto, ai toni più smorzati

²⁶¹ Vedi la sezione della tesi, par. *L’uomo, l’artista e la città*.

²⁶² A. Dragone, *Ritorno in Langa*, in *Le Langhe e i loro pittori. Da Cabutti a Pinot Gallizio e oltre*, catalogo della mostra a cura di A. Dragone (Alba, Fondazione Ferrero), Umberto Allemandi e C., Torino, 1998, p. 9.

d'un terreno grigio dove ogni primordiale avventura fisico-chimica si riduce al naturale suo epilogo.²⁶³

In queste poche righe non si può che ravvisare tanta dell'immaginazione, dell'ispirazione e dell'opera di Gallizio. Il pittore, come lui stesso scrive, infatti dedicava molto tempo allo studio delle stratificazioni del terreno e delle varie sfumature che queste acquisivano in base alla luce, ma forse anche alla predisposizione d'animo dell'osservatore. Un allenamento per un occhio curioso e creativo che stava maturando in occhio d'artista.

La mostra, incentrata su quella *koiné* d'artisti che avevano vissuto le Langhe, lascia anche spazio a dei fortunati paragoni e degli accostamenti con altri artisti italiani che gravitavano comunque, anche se indirettamente, attorno a questo terra. Si tratta nella maggior parte dei casi, come scrive il curatore, di una «appassionata fedeltà al mondo squisitamente piemontese delle Langhe»²⁶⁴.

A un personaggi fra tutti va riconosciuto il merito di una stagione culturalmente intesa, ovvero Erminio Sacco, segretario comunale di Bossolasco, rifugio estivo appartato di molti pittori tra cui Felice Casorati, Enrico Paulucci e Francesco Menzio, ma la lista si allungherebbe. Annota Dragone:

ai piemontesi s'erano presto affiancati, infatti, quanti da ogni altra parte d'Italia avevano risposto non diciamo tanto all'invito dell'apposita commissione di critici (come Marco Valsecchi di Milano e Marcello Venturioli di Roma, con il direttore Luigi Mallé dei Musei Civici di Torino e chi qui scrive) quanto al fascinoso richiamo cui, ancora negli anni Sessanta, il nome stesso delle Langhe esercitava su di loro.»

È interessante notare come la vicenda artistica fosse descritta come un corrispondenza proficua tra pittori, critici e paesaggio. Non dimentichiamo come lo stesso Gallizio fosse riuscito ad attirare nel suo, per così dire, laboratorio-eremo, prima interessanti artisti internazionali e successivamente i grandi nomi della critica italiana, come Carla

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ivi, p. 11.

Lonzi e Renato Barilli. Sembra che questa terra collinare e calcarea abbia saputo ispirare sia i pittori sia chi stava costruendo un ragionamento critico sull'esperienze artistiche che si accingevano a descrivere.

Epicentro di questa stagione è la città di Gallizio e come commenta Dragone:

ad Alba, su una maturata figurazione dovuta alla sua rivoluzionaria esperienza creativa che, prendendo il largo attraverso la galleria Notizie di Luciano Pistoï, manifestava le aspirazioni di un artista giovane - giovane come solo avrebbe potuto esserlo anche al di fuori di qualsiasi riferimento a un'età anagrafica - rivelando il gusto di chi si sarebbe cimentato con l'ardore di un Ulisside, portato a spingersi sempre verso nuove esperienze²⁶⁵.

Il saggio in catalogo - eco storiografico della mostra - si occupa appunto della ricostruzione delle tappe più significative di questo milieu artistico. Dai volantini per la Fiera del Tartufo, come quello di Lucio Fontana alle sculture lignee, dalle acquaforti paesaggistiche agli studi a matita, dalle incisioni alle tradizionali arti visive di numerosi artisti tra cui si possono citare Francesco Menzio, Enrico Paulucci, Emma Savanco e Adriano Sicbaldi, senza dimenticare le nitide fotografie, ma anche le curiose insegne ridecorate dei negozi dei paesini, questi artisti hanno esplorato le diverse possibilità fattuali della pratica artistica.

La digressione su Gallizio rappresenta il contributo più corposo del saggio, e il curatore, dopo una sommaria presentazione del pittore, riportando le parole di Martina Corgnati e Giorgio Gallizio, ricorda come fosse stata proprio la visionaria Carla Lonzi a indirizzarlo sul giusto "percorso": aveva infatti saputo «portarlo dolcissimamente sulla sua strada, quella che lei ha intravisto e riconosciuto».

Le mostre collettive postume di Gallizio non si esauriscono di certo con quelle che abbiamo ripercorso. Sono state scelte, quest'ultime, perché sono un marcatore efficace per valutare i percorsi principali che l'opera di Gallizio e la critica avevano seguito dopo la sua morte. Si tratta infatti di un intreccio di numerosi sentieri, dai più battuti a quelli dimenticati, da quelli del fondovalle che seguono le anse del Tanaro lattiginoso a quelli che si ergono tra le colline dell'Alta Langa.

²⁶⁵ Ivi, p. 12.

Sono tracciati di comitive ma anche cammini solitari. Perché è precisamente questa dimensione pulviscolare, discontinua, incerta, quella che più si addice a raccontare la vicenda di Gallizio, e quella che forse restituisce in definitiva meglio la sua opera. Impregnata di terra e asciugata all'aria, la sua pittura sa essere indissolubilmente legata al territorio ma anche in grado di valicare i confini e le stagioni: è questo quello che dimostra la storia della mostre postume di Gallizio. Che se inizia da lontano, ritorna, e se indugia, si disperde.

AL DI LÀ DELLE MOSTRE

1 Archeologia, Architettura, Ceramica

L'attività polimorfa di Gallizio, che sia prerogativa o conseguenza di un certo atteggiamento adottato dal pittore albese, non si esaurisce di certo nella produzione pittorica ma confluisce nei campi limitrofi ad essa: a partire dall'urgenza archeologica di avvicinarsi alla sorgente stessa della vita, che Gallizio matura sin dalla giovinezza, - e che culmina nella creazione della *Caverna* - l'artista indirizza una parte delle sue ricerche all'architettura e alla ceramica, che sono, non a caso, tra i principali oggetti di studio dell'archeologo. Scrive infatti in una lettera a René Drouin l'8 dicembre 1858, che

si tratta semplicemente di capire che i tempi che corrono non sono che la preistoria della cosiddetta *era atomica* e che gli *uomini moderni* si trovano nella medesima condizione di terrore dei fatti naturali come gli uomini del Paleolitico. *La gente delle caverne* che, orripilati [sic] dalla grande Paura, disegnavano e dipingevano con acuto senso magico le loro caverne

anche loro per scoprire l'enigma; così oggi io, piccolo mago dell'*antimondo*, cerco di descriverlo e creo la mia caverna - scatola con senso magico - esattamente come loro - impaurito come loro e credo che il mio linguaggio sia sincero, magico e reale²⁶⁶.

Nella presentazione del Catalogo Generale delle opere di Gallizio, Maria Teresa Roberto sottolinea appunto come sia

la via della ceramica a condurre Gallizio e Simondo dall'appartata marginalità di una sperimentazione di materie e tecniche pittoriche, praticata nello spazio chiuso del laboratorio albese, direttamente al centro di un dibattito internazionale sulle funzioni e le vocazioni dell'arte alla metà degli anni Cinquanta, e quindi ad aprire per quello stesso laboratorio gli spazi progettuali, fino a quel momento imprevedibili, del Bauhaus Immaginario.²⁶⁷

L'arte del Novecento è scossa dalle scoperte archeologiche: quello che per secoli era stato sepolto riemerge e confluisce in quel flusso di coscienza che anima lo spirito di artisti e scrittori e diventa una fonte narrativa, nonché estetica.

Ciò che si credeva perduto per sempre si rivela uno spunto formale che deriva dal suo fascino ininterrotto e diventa moderno, ovvero pertinente ai dibattiti che si avvicendavano. Gallizio era solito ripetere «siamo ancora Liguri», che è anche il titolo di una sua conferenza nel 1958, «individuando in quel remoto passato la matrice originaria e tuttora attiva della sua identità»²⁶⁸.

Il fascino ipogeo - un aspetto centrale del rifiorito interesse verso gli Etruschi - ammalia tutta una serie di personaggi, tra cui molti artisti che reinterpretano questo repertorio che sono stati in grado di metabolizzare.

Un'arguto testo di Martina Corgnati, *L'ombra lunga degli Etruschi*, in cui la critica propone echi e suggestioni nell'arte del Novecento derivanti dalla riscoperta della

²⁶⁶ Lettera di Pinot Gallizio a René Drouin dell'8 dicembre 1858, in M. Corgnati, *Le stupefazioni pittoriche di Pinot Gallizio*, in *Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimetrici*, op. cit., pp. 25-26.

²⁶⁷ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, a cura di M.T. Roberto con F. Comisso e G. Bartolino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 2001, p. 25.

²⁶⁸ Ivi, p. 24.

civiltà etrusca, valuta attentamente, tra i tanti artisti che prende in considerazione, quello che lei chiama il «viaggio all'origine della notte» di Gallizio²⁶⁹.



Fig. 10. Pinot Gallizio, *La notte etrusca*, 1962, Archivio Pinot Gallizio.

Compagni del pittore in questo saggio sono, tra gli altri, Arturo Martini, che ci informa di essere «el vero etrusco»²⁷⁰, Marino Marini, Mario Sironi, Gio Ponti, Alberto Giacometti, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, Mimmo Paladino e Sandro Chia. Soffermandosi sulle tavole che sono raccolte sotto il nome delle *Notti*, tra cui quella *etrusca* (fig. 10) e quella *ligure*, la storica evidenza come: «le Notti - il più limitato dei cicli di Gallizio ma forse in assoluto il più ambizioso - costruiscano un momento di sospensione e di avvicinamento *à rebours* alla notte dei tempi, la dimensione mitica, seducente e oscura dell'inizio dell'umanità». La ricerca di una dimensione primordiale

²⁶⁹ M. Corgnati, *Pinot Gallizio. Viaggio all'origine della notte*, in *L'ombra lunga degli Etruschi*, Johan e Levi editore, Monza, 2018, pp. 158-162.

²⁷⁰ M. Corgnati, *Arturo Martini: «Mi son el vero etrusco»*, in *L'ombra lunga degli Etruschi*, op. cit., pp. 50-60.

si manifesta con «macchie pallide e suggestive» che si «delineano appena attraverso la densa sfarinata di bianco», e che nascoste sottoterra o in qualche grotta oscura emergono specchiandosi in un cielo notturno e sereno che ora le ospita:

in questa serie di evocazioni gli etruschi arrivano per primi, perché la loro è stata una straordinaria civiltà dell'ignoto e della notte, affondata nel mistero della proprio origine, della propria lingua, delle proprie divinità, di cui non sono rimaste che ombre in forma di piccole caverne scintillanti di mille cieli: i cieli della pittura.

Secondo la ricostruzione di Corgnati, sembra che Gallizio non abbia mai veramente approfondito lo studio di questa popolazione, a differenza di quella ligure in cui si cimenta in prima persona, sebbene potrebbe aver visitato la “Mostra dell’arte e della civiltà etrusca” nella primavera del 1955 a Palazzo Reale di Milano. In ogni caso, attestate le scoperte sensazionali sugli Etruschi, è quasi sicuro che ne abbia viste molte foto, anche relative alla mostra, sulle numerose riviste che circolavano negli anni Cinquanta.

D'altronde il subconscio dell'artista rielabora indirettamente le informazioni più disparate che raccoglie, anche involontariamente, pur senza lasciare tracce evidenti ed esplicite nella produzione pittorica : la stessa critica ammette che «la sua strategia espressiva verteva piuttosto sull'evocazione, sulla suggestione, alle volte (soprattutto negli anni del Situazionismo) persino sull'irrisione di favole, miti, eroi, appunto, arcobaleni di meraviglia»²⁷¹. L'eco di un singolare popolo lontano - nel tempo e nello spazio - converge in un cielo antelucano che, proprio grazie alla sua promessa di luce, di colori, di forme, ora visibili in fase embrionale, con un senso marcato di provvisorio e di sfumato, rende accettabili e più vive nel presente le vestigia di questi uomini, nostri credibili antenati .

La bibliografia su Gallizio evidenzia questo costante rapporto carsico tra Gallizio e l'archeologia, ma spesso come fattore secondario e curioso, piuttosto che come reale matrice di alcune opere, e tra tutti i volumi che si sono occupati anche di Gallizio, uno in particolare è dedicato all'argomento, ovvero “Sculpture and Archeaeology”, curato da

²⁷¹ Ivi, p. 162.

Paul Bonaventura e Andrew Jones, nel 2016. Il saggio specifico che analizza questa corrispondenza, “The Caves of Gallizio and Hirschhorn: excavations of the present” scritto da Frances Stracey, mette in relazione la *Caverna dell’Antimateria* di Gallizio all’opera/scultura *Cavemanman*, del 2002, alla New York Gallery, dell’artista svizzero Thomas Hirschhorn.

La storica dell’arte giustifica la sua scelta riportando che «questo capitolo esplora il significato critico e il fascino di tali spettacoli di archeologia urbana che negano strategicamente il paradigma moderno della galleria, il cubo bianco, attraverso un processo di conversione in quelli che assomigliano a rifugi primitivi, simili a caverne»²⁷².

Nel caso di Gallizio, secondo la prospettiva adottata dalla studiosa, la Caverna è una critica a quel funzionalismo imperante che aveva raggiunto con Le Corbusier il suo apice. Nel caso dell’artista svizzero, invece, una reazione alla «onnipresente cultura del mostrare che rischia di ridurre soggetti e oggetti alla logica feticizzante della merce»²⁷³, tematica ugualmente esplorata dallo stesso Gallizio.

La componente urbanistica, più che propriamente architettonica, uno dei pilastri su cui si basava l’Internazionale Situazionista, diventa una reazione all’omologazione della *macchina per abitare*, da cui sarebbe inevitabilmente derivato un residente automatizzato e fiacco. L’esperimento della Caverna alla Gallerie Drouin tenta di rendere attivi abitanti gli spettatori che si trovano in questo ambiente estraniante che non ha nulla del *già pronto*, ma che tuttavia mantiene una dimensione archetipica che sa essere familiare. Annota infatti Stracey che:

possiamo così leggere questa costruzione di una forma di abitazione così apparentemente arcaica, anche tipicamente primitiva (registrata qui dagli imbrattamenti infantili di vernice e

²⁷² «This chapter explores the critical significance and fascination of such urban archaeology performances that strategically negate the modern paradigm of the gallery, the white cube, through a process of conversion into what resemble primitive, cavelike shelters». F. Stracey, *The Caves of Gallizio and Hirschhorn: excavations of the present*, in *Sculpture and Archaeology*, volume a cura di P. Bonaventura e A. Jones, Routledge, 2016, p. 161, trad. dello scrivente.

²⁷³ «Ubiquitous culture of display that risks reducing subjects and objects to the fetishizing logic of commodity». Ibidem, trad. dello scrivente.

sporczia sui pavimenti, sui muri e sul soffitto) come un abbraccio a una dimora decisamente antimoderna, e per associazione un abitante ugualmente antiquato (persino preistorico)²⁷⁴.

La storica tiene a sottolineare come questa espressione artistica fosse un modo per liberare ciò che la moderna scienza urbanistica cercava invece di soffocare in una scatola sigillata e preconfezionata: «non è quindi un abbraccio dello spazio irrazionale e primitivo di per sé, ma un uso strategico dell'irrazionale per esporre ciò che i Situazionisti intendevano come terrorismo perpetrato al soggetto in condizioni di vita funzionaliste»²⁷⁵. Il discorso archeologico-simbolico diventa, in questa interpretazione, un'attuale risposta urbanistica della vita reale liberata, «per spaccare il presente, per contestarlo e disfarlo dall'interno, o meglio, svuotarlo dal basso, come le radici»²⁷⁶. In questo senso Gallizio sa far fruttare quella dimensione archeologica teorica, che segue «i crolli o le rovine del vecchio ordine del mondo»²⁷⁷, come uno strumento, talvolta parodico, ma sempre pro-attivo del presente, capace di suggestionare le generazioni successive di autori, tra cui Thomas Hirschhorn appunto.

Come annota in calce al testo la studiosa, queste rappresentazioni mettono in scena «scavi di fondamentali principi strutturanti negati o repressi nel e dal presente, ma sui quali il presente è costruito»²⁷⁸, individuando una specifica branca che potrebbe essere ora battezzata come *arte dell'archeologia*.

Le suggestioni architettoniche che riguardano Gallizio sono analizzate anche nel volume di David Pinder dal titolo “Visions of the city” del 2005. In particolare lo studioso si

²⁷⁴ «We can thus read this construction of such a seemingly archaic, even typically primitive, form of habitation (registered here by the childlike daubs of paint and dirt on the floors, walls and ceiling) as an embrace of a decidedly anti-modern abode, and by association an equally outmoded (even prehistoric) projected inhabitant». Ivi, p. 162, trad. dello scrivente.

²⁷⁵ «It is therefore not an embrace of irrational, primitive space *per se*, but a strategic use of the irrational to expose what the Situationists understood as the terrorism done to the subject under functionalist conditions of living». Ivi, p. 164, trad. dello scrivente.

²⁷⁶ «To crack open the present, in order to contest and undo it from within, or better, to hollow it out from below, as the roots». Ivi, p. 167, trad. dello scrivente.

²⁷⁷ «The collapse or ruination of the Old World Order». Ivi, p. 174, trad. dello scrivente.

²⁷⁸ «Excavations of fundamental structuring principles denied or repressed in and by the present, but on which the present is built». Ibidem, trad. dello scrivente.

concentra su quei punti che accumulano Gallizio e gli altri Situazionisti in materia di spazio urbano:

la sua era una visione che tentava di distruggere "la noia e l'angoscia create dalla macchina infernale, che è la regina del tutto equivalente", e di comandare macchine per "i gesti singoli, inutili, antieconomici per creare una nuova società che sia post-economica ma super poetica ", e caratterizzata da diversità e variazione²⁷⁹.

Questo ideale di libertà comune verrà poi ripreso e ampliato dai progetto utopistici di Costant - che proprio grazie alla sua permanenza ad Alba accantonerà la pittura a favore dell'architettura - e permette all'autore di soffermarsi su un concetto prediletto da Gallizio, ovvero la transitorietà del vivere e il nomadismo.

Proprio nello stesso 2005, anno in cui il testo di David Pinder viene dato alle stampe, questo tema sarà scelto da Cristiano Isnardi per la mostra "Pinot Gallizio – Il pittore e la città nomade", nell'ex chiesa di Santo Stefano a Mondovì.

Constant, durante il Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi ad Alba nel 1956, propone un intervento che prende il titolo di "Domani la poesia alloggerà la vita" in cui annuncia che la «poesia sarà finalmente tridimensionale e sarà uno spazio abitato da una nuova società, l'architettura 'potrà diventare una vera arte della costruzione (...) un'arte delle più complete, che sarà allo stesso tempo lirica per i propri mezzi e sociale per la sua stessa natura»²⁸⁰, il risultato di una collaborazione tra artisti e scienziati, non a caso il duo perfetto formato da Constant e Gallizio.

Il pittore «colloca l'origine dell'attività del Laboratorio nell'epoca in cui lo scienziato-artista creava le macchine per 'assoggettarle alla sua ricerca', invocando con la nozione

²⁷⁹ «His was a vision of destroying 'the boredom and anguish created by the infernal machines, which is the queen of the all-equivalent', and of commanding machines for 'the single, useless, anti-economic gestures in order to create a new society that is post-economic but super-poetic', and characterized by diversity and variation». David Pinder, *Visions of the city*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2005, p. 191, trad. dello scrivente.

²⁸⁰ F. Careri e F. Comisso, *La tenda e il circo*, in *Pinot Gallizio – Il pittore e la città nomade*, catalogo della mostra a cura di C. Isnardi, (Mondovì, ex chiesa di Santo Stefano), Dial, Mondovì, 2005, p. 15.

di *antibrevetto* la formula *antieconomica* per una ricerca comune, per ‘una pura solidarietà del lavoro’»²⁸¹, come non manca anche di sottolineare David Pinter.

Durante il discorso di chiusura del Congresso, Gallizio introduce il concetto di città-amaca, ovvero una città sospesa nell’aria, non vincolata alla superficie terrestre ma al di sopra di essa, «una torre di Babele orizzontale», popolata da uomini, i cosiddetti «Cavalieri dell’Ozio», che avranno saputo nel frattempo combattere quello che sembrava l’inevitabile destino della produzione sfrenata imperante, a cui alla immobilità e ristagno mentale, avevano sostituito un vagabondaggio felice e denso di incontri. E proprio grazie all’interesse verso la comunità nomade, non solo etnologico ma anche amministrativo in sede comunale, che Gallizio conquisterà la fiducia dei suoi amici nomadi, e verrà onorato come “principe degli zingari”.

L’accampamento di Alba è la base di partenza per l’osservazione e la progettazione di una nuova federazione nomade sognata da Constant, che confluirà nella serie di progetti raccolti sotto il nome di *New Babylon*, «una città ludica e collettiva edificata dalla creatività architettonica di una nuova società errante e multiculturale che costruisce e ricostruisce all’infinito i labirinti della propria vita²⁸²». Se il discorso di Constant fa riferimento a un’utopia di tipo speculativo, quello parallelo - o forse precedente - di Gallizio predilige invece un’utopia realizzata nel presente, scrivono infatti i due storici Careri e Comisso:

per Constant e Gallizio l’Urbanismo Unitario ha due scale spazio temporali diverse: in Gallizio è un’atmosfera dalla durata transitoria, realizzabile nell’immediato e in un ambiente ristretto, in Constant è il prolungamento di tutto ciò nella durata della vita intera, una nuova idea di città che verrà dopo la rivoluzione²⁸³.

Da questa distinzione derivano due esiti diversi: l’installazione della *Caverna dell’Antimateria* del pittore albese e il progetto del *Campo Nomade* dell’artista-grafico olandese.

²⁸¹ Ivi, p. 17.

²⁸² Ivi, p. 24.

²⁸³ Ivi, p. 28.

Se la pittura industriale, di cui la *Caverna* è essenzialmente un'amplificazione, è un esperimento su piccola scala - ma in vista di una più vasta applicazione nella nuova città - , allora si può intendere «la spazialità archetipica e mitica della caverna e i nuovi scenari inaugurati dalla fisica nucleare» come «i termini di una capienza temporale che anche Constant pone agli estremi di quel percorso nomade dal quale 'costruisce' la sua città»²⁸⁴. La caverna dunque assume una connotazione rivoluzionaria, pur non essendo alla prova dei fatti abitabile, ma «portatrice di effetti sorprendenti», che sono in definitiva gli impulsi che dovrebbero dare luogo all'Urbanismo Unitario così come immaginato da questi visionari. Gallizio, in una lettera scritta a Drouin nel 1958, prova a sintetizzare quelle conseguenze straordinarie che spera vedere manifestarsi nella *Caverna*:

nella mia caverna basterà uno specchio -piano- concavo o convesso per creare un labirinto - a nostro piacere un gioco di luce creerà nuove immagini fantastiche - sarà la luce ultravioletta - normale - infrarossa calda - alta bassa - o riflessa con superficie metallica esterna o portata semplicemente dagli spettatori a mo' di torcia - che renderà complice ed attori ogni intervento che sarà preso nell'ambiente²⁸⁵.

Il progetto di Costant per un *Campo Nomade* invece prende spunto dalle tende del circo, una micro-società che raccoglie già nella sua essenza quei valori di vagabondaggio auspicati da questo gruppo di artisti. Il circo non può che muoversi, si sposta costantemente e, come evidenziano Careri e Comisso, occupa

di volta in volta gli spazi di scarto delle città sedentarie [...] e contiene uno spazio flessibile e continuamente trasformabile: appoggiandosi sulle sue strutture metalliche si potranno montare e smontare i vecchi teli di feltro come le moderne pareti mobili, al suo interno si potranno costruire, disfare, poi ancora ricostruire quegli ambienti transitori di un'antica civiltà che sa già di futuro²⁸⁶.

²⁸⁴ Ivi, p. 25.

²⁸⁵ Da una lettera dell'8 dicembre 1959 inviata al gallerista Drouin, riportata in F. Careri e F. Comisso, *La tenda e il circo*, in *Pinot Gallizio*, op. cit. p. 27.

²⁸⁶ Ivi, p. 29.

Quella che si prospetta potrebbe essere un'archeologia del futuro in cui i confini delle arti potranno essere cancellati, in una totale contaminazione psico-geografica: «stupisce quanto sia attuale questa prospettiva di flusso continuo e interazione tra uomini. [...] Valicando i confini tra le discipline, nascono le 'visioni spaziali' di Gallizio, che proiettano l'osservatore in un futuro dell'uomo che è nel nostro presente»²⁸⁷, scrive Isnardi.

Un'ulteriore diramazione che deriva dalla vocazione archeologica di Gallizio è il suo interesse verso le ceramiche. Una considerazione però va fatta prima di procedere: come ribadisce Francesca Comisso, nel catalogo generale delle opere, «fatta eccezione per un piatto realizzato nel 1959, la ceramica è destinata a rimanere per Gallizio un ambito di ricerca praticato in modo allusivo»²⁸⁸. Nonostante questo, è possibile individuare una traccia viva su tale argomento.

Lo studio dei materiali aveva, fin dall'inizio della carriera artista di Gallizio, ricoperto un importante ruolo nel suo processo creativo. In una pagina del suo *Diario registro* Gallizio si riferiva a quello come al periodo delle 'resine naturali', che aveva inaugurato, oltre alle prime tele grazie al sodalizio con Simondo, una «brevissima stagione dei vasi in resina neri»²⁸⁹, regalati in seguito allo scultore Antonio Siri (conosciuto ad Alba in occasione di una sua mostra di sculture e ceramiche), ma i cui stampi in gesso si trovavano ancora nel Laboratorio di Alba, nel momento in cui Gallizio compilava il suo diario.

Questa sperimentazione di materiali - unione di «linguaggio pittorico e linguaggio plastico» - sarà alla base di alcune opere, andate perdute, se non per alcune tracce fotografiche che ritraggono vasi e maschere realizzati con la pece - materiale utilizzato nel laboratorio farmaceutico di Gallizio per la produzione di cerotti - colata negli stampi disegnati da Simondo.

²⁸⁷ C. Isnardi, *Gallizio e i confini del arti*, in *Pinot Gallizio – Il pittore e la città nomade*, op. cit., p. 50.

²⁸⁸ F. Comisso, *Opere 1953/54-1964. Procedure, tecniche, materiali*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 50.

²⁸⁹ Ivi, p. 49.

Ad Albissola, città-laboratorio per eccellenza dei ceramisti italiani, Gallizio aveva infatti proposto la pece come materiale sostitutivo della ceramica, sopravvalutando però il reale potenziale di questo composto troppo inconsistente, e come asserisce la critica:

nella produzione di questi primi esperimenti di “anti-ceramica”, estranei a ogni possibilità d'utilizzo pratico, nonché all'idea stessa di conservazione, si manifesta l'avversione di Gallizio per un'interpretazione disciplinata delle tecniche artistiche», che sarà preambolo «al gesto inutile e anti-economico che anni dopo Gallizio rivendicherà nell'arte²⁹⁰.

Una serie di disegni del 1957 dal titolo *Ceramique, Ceramica, Ceramica-studio* testimonia il passaggio dalle “anti-ceramiche” alle “ceramiche potenziali”, «uno sviluppo progettuale privo di applicazioni concrete» come le racconta in catalogo Francesca Comisso.

Questi vasi, nati dalle resine, sono un tentativo di «tradurre in un materiale a lui familiare le forme delle ceramiche recuperate nel corso delle sue campagne di scavo»²⁹¹ e in qualche modo il suo lasciapassare - anche grazie alla mediazione dello scultore Siri a cui queste opere erano appunto state donate - nell'ambiente albisolese, dove conoscerà molti artisti, tra cui Jorn.

Dunque, piuttosto che una pratica tangibile, la ceramica ha rappresentato per Gallizio un'occasione di studio, di ideazione, di contaminazione tra le arti che lo distingueranno. Ma tutto questo come si traduce in termini di fortuna critica? Non solo questo suo interesse “plastico” rende Gallizio un artista ancora più complesso, degno di essere approfondito in virtù della sua urgenza di sperimentare, ma se ne trovano tracce, seppur effimere, anche in mostre successive che stimolano la ricerca critica e artistica.

Una prima presenza si manifesta nella mostra del 2001 al Museo della Ceramica Manlio Trucco di Albisola Superiore e al Museo Civico di Arte Contemporanea di Albissola Marina, dal titolo “Il volto felice della globalizzazione”, che viene istituita come la prima Biennale dedicata interamente alla ceramica nell'arte contemporanea, e che fu

²⁹⁰ Ivi, p. 50.

²⁹¹ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964)*, op. cit., p. 25.

curata da Tiziana Casapietra e Roberto Costantino. Il clima mite e scanzonato della costa, in cui trascorrono lunghi soggiorni, aveva ispirato questi artisti - Lucio Fontana, Pinot Gallizio, Asger Jorn, Wilfredo Lam, e Piero Manzoni -, di cui la mostra è chiamata a presentarne alcune opere. In particolare il catalogo dedica un capitolo, scritto dalle ormai affermate studiose di Gallizio, Giorgina Bertolino e Francesca Comisso, alla ricostruzione del rapporto tra i due artisti nella città ligure, dal titolo "Asger Jorn e Pinot Gallizio: le due 'albe' del Bauhaus Imaginiste. Dagli incontri internazionali della ceramica di Albissola al I Congresso degli Artisti Liberi di Alba". Ancora una volta la ceramica rappresenta un appiglio per una discussione che approfondisce poi le tematiche connaturate all'Internazionale Situaizonista, indicando gli Incontri Internazionali di ceramica nel comune marino come spinta iniziale di questo cenacolo artistico.

Subito dopo la "Conferenza degli artisti liberi ad Alba", la città piemontese ospiterà infatti nel 1956 la "I mostra retrospettiva di ceramiche futuriste" che conteneva le prime traduzioni pratiche delle teorie che gli artisti immaginasti avevano sistematizzato a partire dal suddetto dibattito.

La ceramica di Jorn si configura attraverso un linguaggio - già sperimentato in pittura - che «affonda nell'espressionismo emozionale della realtà, che si configura nel tragico dualismo della vita e della morte significati attraverso una forte accentuazione della pennellata e del colore, mentre le sue forme nascono primigenie e auto-rappresentative della materia»²⁹², come riassumono Chilosi e Ughetto. Sarà proprio lui a organizzare, insieme a Sergio Dangelo, pittore nucleare, gli "Incontri Internazionali della Ceramica", in cui vengono invitati altri artisti, tra cui Fontana, con cui Jorn lavorerà a stretto contatto, «liberatosi da ogni progettualità precostituita, la forma germogliava ora spontaneamente dalla terra nel suo farsi, in ragione all'emergere di un'esigenza interna sollecitata dal gesto dell'artista»²⁹³, secondo le parole dei due studiosi. L'incontro con Gallizio sarà importante per entrambi - un'esperienza maturata nel segno

²⁹² C. Chilosi, L. Ughetto, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Banca Carige: Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1995, p. 230.

²⁹³ *Ibidem*.

dell'anticonformismo - di cui però rimane un'unica testimonianza sotto forma di un piatto in terracotta decorata a ingobbio, con colori e smalti, proveniente dalla centrale Manifattura San Giorgio, oggi appartenete ad una collezione privata (fig. 11).



Fig. 11. Pinot Gallizio, piatto in terracotta decorata a ingobbio, 1959, colori, smalti, diametro cm. 30, Manifattura San Giorgio, firmato e datato sul retro. Collezione Privata.

Proprio questo piatto superstite farà la sua ricomparsa in tempi più recenti in un'altra mostra dedicata alla ceramiche, dal titolo "Dipingere con il fuoco. Le ceramiche di Jorn, Fontana, Lam, Gallizio e altri artisti dal 1958 al 2009", allestita nel centro espositivo di Santo Stefano a Mondovì, a cura di Luciano Caprile e Simona Poggi.

Il catalogo esordisce con una citazione di Daniel Barenboim in cui il compositore afferma che «ogni grande opere d'arte ha due facce, una per il proprio tempo e una per il futuro, per l'eternità»²⁹⁴ che sembra fare eco alla convinzione di Gallizio per cui il

²⁹⁴ S. Poggi, *Una fabbrica, una storia in Dipingere con il fuoco. Le ceramiche di Jorn, Fontana, Lam, Gallizio e altri artisti dal 1958 al 2009*, catalogo della mostra a cura di L. Caprile e S. Poggi, (Mondovì, ex chiesa di Santo Stefano), Città di Mondovì, 2009, p. 11.

mondo sarà la scena e la controcena di una rappresentazione continua, premessa dai cui parte questa nostra dissertazione.

Simona Poggi, una delle due curatrici dell'esposizione, giustifica così la scelta del titolo:

dipingere è il tentativo dell'uomo di trasformare la realtà in immagini ideali, è un mondo intimo e affettivo che lega per sempre l'artefice all'opera della quale diventa il creatore, l'ideatore assoluto. Ma essa è anche il manufatto autonomo che vive nel tempo. Il fuoco è l'elemento distintivo, giudice inesorabile che pronuncia 'l'ultima parola' decretando il risultato finale²⁹⁵.

La mostra esamina, oltre che i risultati di questa tecnica artistica, anche il rapporto tra artista e artigiano che inevitabilmente si viene a consolidare dopo un iniziale momento creativo: tale collaborazione - anzi ogni genere di collaborazione - è un presupposto per molti di quegli artisti di cui abbiamo riportato i nomi, e nella prima "fase", se così si può dire, della carriera artistica di Gallizio, imprescindibile: «anche se Pinot Gallizio ha concepito solo un'opera in ceramica, la sua figura assume un particolare rilievo per il fruttuoso rapporto con Jorn e per la serie straordinaria di sperimentazioni artistiche intraprese nel solco tracciato dal maestro danese»²⁹⁶.

Luciano Caprile, invece, tiene a sottolineare un aspetto quasi metafisico nella lavorazione della ceramica, che «con un bagaglio di sorprese e di stupefazioni, si propone dunque come un prezioso suggeritore di occasioni, come una felice apertura verso il futuro di tutti coloro che ne hanno assaggiato le potenzialità espressive.²⁹⁷»

La mostra si snoda seguendo alcune macro categorie in cui sono racchiusi gli autori, ossia "variante figurativa", "surrealisti e metafisici", e "espressionisti di suggestione CoBrA" - di cui fanno parte Jorn e Gallizio: scrive infatti Caprile, «parimenti il comportamento gestualmente informale di Pinot Gallizio deriva dalla frequentazione di

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Ivi, p. 17.

²⁹⁷ L. Caprile, *Viaggio tra gli artisti della San Giorgio*, in *Dipingere con il fuoco...*, op. cit., p. 21.

Jorn e per tale motivo si è scelto di inserirlo in questo settore attraverso l'unico piatto concepito alla San Giorgio»²⁹⁸.

La calorosa attrazione tra Gallizio e la ceramica è stata oggetto di studio e ha saputo ispirare il lavoro di Goshka Macuga, artista polacca che, nel 2006, in occasione di Artissima 17, in collaborazione con la Galleria Martano di Torino, nell'ambito della Biennale di Ceramica dell'arte contemporanea di Albisola, ha presentato *Untitled - after Pinot Gallizio (1955)*. A partire da quattro disegni di Gallizio, Macuga ha ideato altrettante sculture in ceramica, di cui tre furono esposte presso il padiglione di Artissima della galleria londinese Kate MacGarry, e una presso la Galleria Martano, la cui biblioteca è stata riconvertita nell'Archivio Gallizio. Nel comunicato stampa di questo progetto site-specific, Francesca Comisso, la sua curatrice, recuperando il suo intervento nel Catalogo Generale delle opere di Gallizio, ricorda come questo periodo fosse stato centrale nella ricerca artistica del pittore,

sebbene legata a una produzione estremamente esigua che aggira per intenti sperimentali proprio l'uso della ceramica e che spesso rimane nei disegni una semplice allusione contratta nel titolo (*Ceramica* o *Ceramique*), tale stagione è stata oggetto, da parte dello stesso artista, di una narrativa ricca e fondante la propria storia artistica²⁹⁹.

La sensibilità di Macuga è stata quella di saper tramutare in qualcosa di materiale quello che per Pinot Gallizio si riscontrava nelle intenzioni, riattualizzando «il significato, ponendo in gioco il loro valore e ruolo soprattutto rispetto ai processi di collaborazione, scambio e creazione collettiva che segnano quella stagione di esordio di Gallizio»³⁰⁰.

Si tratta dunque di un processo che inevitabilmente andava a risvegliare qualcosa che si era assopito in mezzo a tante cospicue idee e opere che la morte prematura di Gallizio non aveva forse fatto in tempo a consumare.

²⁹⁸ Ivi, p. 59.

²⁹⁹ Comunicato Stampa di *Untitled - after Pinot Gallizio (1955)* di Goshka Macuga, a cura di F. Comisso, 2010, Archivio Gallizio.

³⁰⁰ Ibidem.

Riferendosi a una sua precedente installazione ambientale del 1999, che, pur l'artista non conoscendo ancora l'opera di Gallizio - secondo la sua dichiarazione -, curiosamente si intitolava *Cave*, come Macuga scrive nel catalogo della Biennale di Ceramica di Albissola

entrambi abbiamo cercato di creare degli ambienti “totali”, in cui potesse trovare posto lo sforzo collettivo. [...] Nei miei esperimenti albisolesi con la ceramica, ho voluto prendere in considerazione i primi esperimenti di produzione artistica di Gallizio e la sua collaborazione con Simondo. Nel 1955 avevano realizzato insieme, presso lo studio di Siri, maschere e vasi di ceramica che sembravano artefatti romani. L'opera è andata perduta e ora esistono unicamente una serie di immagini fotografiche e di disegni, che mi hanno fornito un'idea della sua estetica, ma non dei processi impiegati nella produzione delle ceramiche³⁰¹.

Questa mostra allora oltre a mettere in scena queste opere - affiancate dai disegni originali di Gallizio (fig. 12.) -, raccoglieva ed esponeva documenti e fotografie, quelli stessi che avevano saputo ispirare Macuga, nella sicurezza di attestare quanto il fantasma di Gallizio potesse essere vivo e quanto una suggestione che nemmeno esisteva fisicamente - le sue ceramiche - potesse attirare e stimolare un'altra volta gli animi dei nuovi artisti.

La curatrice, in conclusione al comunicato stampa, sottolinea che

come in altri suoi progetti, l'artista rivendica la possibilità di creare nuovi dispositivi in cui rimettere in circolazione segni, oggetti, storie relative ad altri artisti, a differenti luoghi, epoche, ambiti di sapere e cornici culturali, per dispiegare intorno ad essi ulteriori orizzonti di senso e possibili narrative³⁰².

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem.



Fig. 12. Goshka Macuga, Pinot Gallizio, *Untitled - after Pinot Gallizio (1955)*, 2010.

Archeologia, architettura e ceramica - esplorazione, costruzione e fuoco - sembrano allora parti di un più ampio processo, allusivamente alchemico, che il mago Gallizio inscena nel suo Laboratorio: «in questo ambiente abbiamo i lavori di chi ha iniziato un cammino di conoscenza della materia da trattare e di se stesso»³⁰³.

Lo «spagirico e pittore» Gallizio, così come soprannominato da Enzo Biffi Gentili in “La Granda Alchemica”, testo di accompagnamento alla mostra omonima del 2009 a Savigliano, come artista

dimostrò particolare cura materiale, usando nei suoi lavori resine e plastiche, emulsioni, pigmenti metallici, nerofumo...oltre a ciò nei suoi scritti appaiono riferimenti a grandi alchimisti e botanici nel passato, come il Paracelso che conì il termine spagirica, ovvero

³⁰³ S. Poggi, *Una fabbrica, una storia* in *Dipingere con il fuoco*, op. cit., p. 17.

l'alchimia basata sull'erboristeria, ma chi scrive ritiene che non fosse soltanto questo amore per l'alchimia vegetale a collegare il Bombastus a Pinot, ma anche l'interesse per gli zingari³⁰⁴.

Oltre a questi riferimenti biografici e alla fornita biblioteca in materia esoterica di Gallizio che Biffi Gentili compendia, quello che colpisce l'autore di questo catalogo è quel concetto di *paratesto* - coniato dal letterato francese Gérard Genette - che si manifesta nell'opera pittorica di Gallizio.

Questi paratesti, definibili come componenti secondarie delle opere, emergono manifesti nel caso del pittore sotto forma dei titoli alchemici che Gallizio sceglie per alcune delle sue tele, come ad esempio *Uomo con la luna in testa*, *Salamandra offesa*, *Tentativo ipnotico sulla pietra filosofale*, *Immortalità di un perimetro*, *Idea fosforescente*, *La materia è una cosa seria* o ancora *Le gru dell'inconscio* solo per citarne alcune e tralasciando la massimamente allegorica *Anticamera della morte*, «uno di quei casi, rari, che rendono superflua una interpretazione: è sufficiente una 'presentazione'»³⁰⁵, come la racconta Gentili.

Alla luce di ciò, sembra allora plausibile interpretare queste categorie, archeologia architettura e ceramica, come un paratesto dell'enigmatico Gallizio che, se colto e nutrito dalla critica, come è stato solo in una certa misura fatto fino ad ora, «rappresenta un incitamento a considerare maggiormente tutto quello che nelle nostre letture è considerato marginale»³⁰⁶.

³⁰⁴ E. Biffi Gentili, *La Granda alchemica*, L'Artistica Editrice, Savigliano, 2019, p. 16.

³⁰⁵ Ivi, p. 17.

³⁰⁶ Ivi, p. 16.

2 Il significato di Gallizio per la nuova generazione

In apparenza sopito a seguito della sua morte, storicamente il lavoro di Gallizio non ha mai smesso di rivelarsi in alcune opere di artisti, come l'amico Piero Simondo, Mario Merz e Michelangelo Pistoletto, ma anche Alighiero Boetti, Enrico Baj, Franco Garelli e Giulio Paolini.

Nel catalogo generale delle opere di Gallizio, Maria Teresa Roberto indica anche come

nella nuova stagione dell'arte italiana che si apre alla fine degli anni Settanta, il tema del rapporto tra arte e ambiente, tra l'opera e la sua proiezione nello spazio della vita, riveste un'importanza fondamentale, e la suggestione della spazialità primaria della *Caverna* si riaffaccia negli igloo che Mario Merz realizza a partire dal 1968, al tempo stesso regressivi e affacciati sulla contemporaneità attraverso la presenza delle scritte al neon³⁰⁷.

Queste importanti testimonianze del significato di Gallizio per la nuova generazione di artisti sono raccolte in un capitolo proprio destinato alle dichiarazioni di questi personaggi, all'interno del catalogo della mostra "Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e dell'Internazionale Situaizonista (1957-60)", a cui abbiamo già fatto riferimento come ad una delle principali mostre postume dedicate all'artista.

Mario Merz sottolinea come l'arte di Gallizio, sebbene costui non fosse da lui ritenuto un intellettuale, è indissolubilmente legata al mondo delle idee, e non è affatto un'arte istintiva come si potrebbe immaginare in un primo momento. Il fatto di esercitare diverse professioni che è alla fine sfociano nella pratica artistica, è per l'artista torinese un sintomo di un principio che l'ha liberata piuttosto che un'improvvisazione del prestigiatore Gallizio. Non si tratta dunque di ricordare il pittore Gallizio, quanto piuttosto l'uomo:

l'uomo è stato certamente molto più forte del pittore; e questa è la dimostrazione che la pittura è arrivata come una necessità per dimostrare certe idee. Ecco, una dimostrazione. Che si può fare

³⁰⁷ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo...*, op. cit., p. 35.

quello in un certo modo; e ciò è probabilmente il fascino che esercitava non solo su di me, ma su parecchie persone. Quanto fosse più importante l'idea piuttosto che la pratica della pittura; l'idea che stava sotto a questa pratica³⁰⁸.

Secondo Merz, è proprio questa sua caratteristica, ancora difficile da digerire ai tempi di Gallizio, a renderlo estremamente contemporaneo agli occhi degli artisti che nella seconda metà del Novecento lavorano con le idee. Ed è per questo che l'artista torinese giustifica il processo del taglio, a cui secondo lui un pittore puro non avrebbe mai osato sottoporre le sue tele, «mentre lui lo poteva fare, perché la pittura era semplicemente per lui il modo per assistere a come si poteva fare l'artista oggi. Lui assisteva ad un giro di idee»³⁰⁹.

È proprio questa immortalità delle idee, la loro circolazione e le loro continue metamorfosi, che Merz segnala come presupposti dell'arte moderna.

Merz descrive Gallizio come una persona «staccata» dal suo gruppo, un uomo straordinario, un inarrestabile individuo che «trascinava con sé tutto quanto aveva fatto lui come persona»³¹⁰, estremamente giovane nell'atteggiamento e anche nella sua scelta di vivere e di identificarsi con la provincia: «quindi era molto vicino a quelli che poi sono stati, e in un certo modo continuano ad esserlo, i progetti dei giovani, che non hanno interesse a spostare se stessi da un gradino all'altro; ma hanno più interesse a vedere quale è la qualità della propria essenza»³¹¹.

Michelangelo Pistoletto ricorda proprio questa sintonia tra il navigato Gallizio e il giovanissimo Merz e come quello che fosse importante per il pittore albese non era tanto il risultato - ovvero l'immagine - quanto piuttosto il gesto che ne era fondamento. La libertà di Gallizio, complementare a quella dei gruppi a cui si era avvicinato, era capace di incantare le più diverse persone che incontrava. Scrive Pistoletto:

³⁰⁸ M. Merz, M. Pistoletto, *Testimonianze*, in *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, op. cit., p. 27.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ivi*, p. 28.

come ho già detto prima (io che ho avuto l'occasione di vederli) tra i quadri di Merz e di Gallizio di allora vi è una grande somiglianza, proprio nel buttar già la pasta del colore sulla tela, in questo rapporto con la materia pittorica. Parlo di Merz per parlare di un possibile sviluppo di una strada che era anche quella di Gallizio a quel tempo³¹².



Fig. 13. Mario Merz, *Architettura fondata dal tempo – Architettura sfondata dal tempo*, 1981

All'aspetto «stregonesco» di Gallizio, Merz aveva aggiunto il lato fisico, «il lato concreto, tangibile della sua espressione»³¹³ inaugurando quella stagione che Germano Celant avrebbe battezzato Arte Povera.

La *Caverna* di Gallizio si rinnova nel leitmotiv delle Igloo, caratterizzanti l'opera di Merz. La grande installazione *Architettura fondata dal tempo – Architettura sfondata dal tempo* (Fig. 13.) di Merz del 1981 è infatti avvicinata ad un rotolo della *Pittura*

³¹² Ivi, p. 29.

³¹³ Ibidem.

Industriale di Gallizio nella mostra “Per un rinnovamento immaginista del mondo. Pellizza da Volpedo (Taner Ceylan), Pinot Gallizio (con Constant, Giorgio Gallizio, Asger Jorn, Jan Kotik e Piero Simondo), Piero Simondo, Mario Merz”, nella chiesa di San Domenico ad Alba, nel 2019.

Un’abitazione primordiale - come la *Caverna* - appartenente a una cultura nomade riproposta da Merz, che, cogliendo le suggestioni ereditate da Gallizio, in questa installazione

coniuga l’igloo in tubolare di ferro, pietre e vetri con una struttura circolare in ferro e fascine che sinuosamente si estende a partire da esso. È attraversato («sfondato») da una grande tela dipinta che raffigura un immaginario animale preistorico: l’architettura (l’igloo), che è «fondata» dal tempo della civiltà, è a sua volta «sfondata» e continuamente rimessa in questione (e in gioco) dinamico dal tempo della natura³¹⁴.

Pistoletto invece percepisce di aver intrapreso un discorso diverso da questo, di ricerca esistenziale, ossia quello che lui definisce il voler razionalizzare, scoprire il fenomeno, che secondo l’artista è secondario nell’opera di Gallizio:

conta di più l’effetto, che fa sì che si possa continuare a sopravvivere attraverso un effetto. A me ciò non interessava tanto; quanto il rischiare tutto per vedere il fenomeno in faccia. Questa è la differenza. Forse un certo riferimento si può fare, invece, riguardo alla mia attività dopo il ’64, cioè con il teatro, lo Zoo, la musica, lo scrivere, ecc. un vivere i fatti ancora più che verificarli³¹⁵.

Gallizio ha il merito di trovarsi in mezzo, quasi di fungere da ponte, tra il clima dell’informale torinese, segnato da Michel Tapié, e l’Arte Povera di Merz e Pistoletto

³¹⁴ <https://www.castellodirivoli.org/un-rinnovamento-immaginista-del-mondo-pellizza-volpedo-taner-ceylan-pinot-gallizio-constant-giorgio-gallizio-asger-jorn-jan-kotik-piero-simondo-piero-simondo-mario-merz/> (consultato in data 25 febbraio 2021).

³¹⁵ M. Merz, M. Pistoletto, *Testimonianze*, in *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d’Alba...*, op. cit., p. 29.

«capace di riprendere quei lieviti, quelli slanci, emendandoli del loro aspetto troppo carico, rendendoli leggeri ed espansi fino a proporzioni ‘ambientali’»³¹⁶.

Infine, oltre a queste testimonianze dei ‘giovani’ artisti, si riportano brevemente anche quelle di alcuni artisti che avevano seguito da vicino il lavoro di Gallizio.

Enrico Bay annota ironicamente come «forte e penetrante aleggiava l’odore dell’arabica cotta col mentolo e ciò, per via di repulsione olfattiva, mi rendeva perplesso sul valore del compromesso storico tra le matrici futurnaifdadaiste italiane e l’espressionismo scandinavo, compromesso che affondava le sue radici proprio nel laboratorio Immaginista albiota»³¹⁷, e descrive un Pinot felice - e con lui tutti quelli che avevano avuto la fortuna di essere presenti da Drouin - di aver scoperto *l’antimateria* grazie alla sua installazione della *Caverna*.

Franco Garelli, in un’intervista, dopo aver sottolineato quanto Gallizio impersonasse in giro per il mondo Alba e non Torino (come teneva a precisare anche Merz) - scrive infatti «i due ambienti non si sono mai capiti: da un lato ‘la misura e il peso’ casoratiani, dall’altro la foga di un recupero smisurato degli istinti per una spontaneità del vivere»³¹⁸, si lascia andare a dei ricordi personali che omaggiano l’uomo Gallizio, riboccante di vita. Ricorda ancora quanto Gallizio e la sua pittura fossero diverse dal nordico Jorn:

anche quando è stata più affine, si poteva assegnare all’uno e all’altro con grande facilità senza sbagliare. Jorn fa una pittura secca, tesa, di bellissima qualità, con l’immagine che proviene da Ensor. Invece Gallizio, anche quando impagina alla nordica, ha un segno più amabile, spremuto dal tubo una materia più grassetta mentre quella di Jorn è grattata, nervosa³¹⁹.

Per ultimo, Simondo - il primo tra gli amici artisti di Pinot - ricorda come avesse aiutato il farmacista nei primi passi creativi verso la metamorfosi che effettivamente aveva

³¹⁶ R. Barilli, *Gallizio, la tentazione della povertà*, Archivio Gallizio.

³¹⁷ E. Baj, *Testimonianze*, in *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d’Alba...*, op. cit., p. 32.

³¹⁸ F. Garelli, *Testimonianze*, in *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d’Alba...*, op. cit., p. 33.

³¹⁹ Ivi, p. 34.

compiuto, trasformandosi in pittore. Curiosamente Simondo, diversamente da Merz, pur riconoscendo che Gallizio non era una pittore “professionista”, enfatizza questo stesso aspetto: «l’ascesa, il declino e la caduta - se ci sono stati - di Pinot, sono l’ascesa, il declino e la caduta del pittore Pinot e della sua pittura»³²⁰.

L’energia che Simondo impiega nel ricordarlo come pittore è la miglior testimonianza del talento artistico di Gallizio. La parabola del pittore - che ha attraversato l’uomo Gallizio e lo ha condotto al suo epilogo terreno - viene messa in rilievo da Simondo perché egli desidera

che Pinot Gallizio, che amava intestare la sua carta da lettera con il titolo di ‘ignorante’ non venga dimenticato come ‘pittore’ che ha dipinto molto bene e con artigiana pazienza e sapienza. Questo penso che gli spetti piuttosto che, da parte mia, il riconoscimento, di necessità tragicamente ambigua, di neo-avanguardista storico³²¹.

³²⁰ P. Simondo, *ivi*, p. 39.

³²¹ *Ibidem*.

CONCLUSIONI

«Non ho conosciuto nessuno che desse, come lui, l'impressione di bruciare totalmente la propria vita, ogni istante in cui la viveva»³²². Con queste parole si chiude il ricordo su Gallizio di Renzo Guasco, preoccupato sin dal principio del suo intervento di far prevalere «l'indimenticabile personaggio» piuttosto che la sua pittura. È una preoccupazione condivisa tra i critici e i curatori che si sono dovuti confrontare con un tale soggetto, laddove è risultato impossibile parlare della sua arte senza parlare dell'artista. Ma è una sfida intellettuale, che forse avrebbe infastidito lo stesso Gallizio, che pregava i suoi ospiti del Laboratorio Sperimentale di calpestare le tele sparse sul pavimento. Gallizio, fiume carsico che talvolta emerge e talvolta si nasconde, aveva avuto dalla sua parte una straordinaria avventura biografia introversa ma anche la grande stagione artistica degli anni Cinquanta e Sessanta di cui si era reso un protagonista. È proprio questo doppio filone che emerge dalle mostre postume: che sia da sola, o in una sala piena di altre opere, la sua pittura riesce a distinguersi in

³²² R. Guasco, *Testimonianze*, in *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, op. cit., p. 38.

autenticità, così come la sua personalità. Come se si trattasse di un piano elaborato dallo stesso enigmatico Gallizio: una sfida lanciata ai curatori a dimostrare chi fosse stato Pinot realmente, che cosa avesse significato la sua pittura, ma anche come esporre opere così anti-convenzionali, che partivano proprio da un ragionamento spaziale. Osserva acutamente Maria Teresa Roberto:

la pittura come campo di interrogazione della struttura della materia e la pittura come linguaggio capace di inventare spazi: esplorando il senso di questi due orizzonti operativi, legati l'uno all'altro da riferimenti molteplici, è possibile arrivare a mettere a fuoco la specificità e il valore della posizione di Gallizio in rapporto alla situazione artistico-culturale che le ha fatto da sfondo³²³.

Ricapitolando, quello che sembra emergere in maniera eclatante dallo studio di queste mostre è la peculiarità della pittura di Gallizio di poter sempre essere letta nella sua completezza ma anche, senza perdere di intensità, nelle isolate esperienze che contrassegnarono la sua produzione, soprattutto se confrontate con alcuni episodi artistici a lui coevi.

Il suo continuo cercare di riempire quel vuoto che credeva di condividere con i suoi simili, «i grandi formicai umani» così come battezzati da Nietzsche, - semplicemente in quanto profondamente umano prima ancora che artista -, con diverse avventure, permette ai curatori che si susseguono, di scegliere l'angolazione di studio a cui più sono interessati in quel momento storico o spaziale, tra le varie punte del prisma Pinot Gallizio. Ad ogni mostra emergono nuovi piccoli dettagli, suggestioni, connessioni che a volte sembrano essere visibili solo per una manciata di mesi, il tempo museale di un'esposizione, prima di dileguarsi, ma che poi riaffiorano, amplificandosi o mimetizzandosi, secondo il bisogno. Così come le sue opere, che sembrano sempre essere sospese in uno stato di incantata attesa della prossima vicissitudine espositiva a

³²³ M.T. Roberto, *Pinot Gallizio, pittore della materia e dell'antimateria*, in *Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere...*, op. cit., p. 21.

cui saranno destinate, anche Gallizio sa aspettare e tornare alla ribalta infinite volte, dopo un letargo che si manifesta opponendo «alla realtà sociale l'utopia dei desideri»³²⁴. La matassa di fili che Gallizio aveva saputo imbastire in vita, un intreccio di ordito pittorico con una trama biografica, dopo la sua morte, ha continuato ad allargare l'arazzo di una leggenda della durata di un abbaglio. Come avrebbe profetizzato Francesca Alfano Miglietti, e non posso che essere più d'accordo avendo trascorso questo tempo di metafisica solitudine in compagnia del «piccolo mago dell'antimondo»,

ciò che appare è il prodotto di un lavoro continuo, ininterrotto, un lavoro eterno e invadente come la genialità, un lavoro che ha conosciuto le leggi dell'istinto, le regole della costruzione delle immagini, la furia iconoclasta, l'invenzione dei sistemi, le geometrie della visione, non c'è arte giovane, ci sono giovani artisti, l'arte non ha età, non può avere età la pratica che ha sconfitto la storia, la dimensione, il tempo, e che ha conquistato lo spazio³²⁵.

³²⁴ P. Gallizio, *Appunti in Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba...*, op. cit., p. 60.

³²⁵ F.A. Miglietti, *Cinquanta/Ottanta Alta Tensione*, in *Cinquanta/Ottanta Alta Tensione*, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

Aakn News, marzo 1989, Archivio Gallizio.

Accigliaro W. su “Alba Pompeia” del 1992, II semestre.

Bandini M., *L'estetico, il politico. Dal Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, II edizione Costa & Nolan, Ancona-Milano, 1999, pp. 164-167.

Bandini M., *Pinot Gallizio: il “Primo Laboratorio di Esperienze Immaginate del Movimento per una Bauhaus Immaginate” e il “Laboratorio Sperimentale d'Alba dell'Internazionale Situaizonista”*, in “Data”, Autunno 1973, Anno III, Numero 9.

Barilli R., *Gallizio, la tentazione della povertà*, Archivio Gallizio.

Barilli R., *Pinot Gallizio*, in “Nac”, n.8/9, agosto 1974.

Belting H., *Immagine, medium, corpo*, in *Teorie dell'immagine*, a cura A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.

Beringheli G., *Gallizio tra arte e politica*, in “Il Lavoro”, 2 luglio 1974.

Bernstein M., in *Pinot Gallizio*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Bonini, (Parigi, Galerie 1900-2000), Parigi, 1989.

Biffi Gentili E., *La Granda alchemica*, L'Artistica Editrice, Savigliano, 2019.

Buccolo A., *Gallizio, la difesa dell'utopia*, Archivio Gallizio, martedì 15 dicembre 1992.

Carluccio L., *L'opera di Pinot Gallizio*, in "Le Arti", maggio 1966, numero 5.

Carluccio L., *Tempere di Gallizio in mostra a Parigi*, in "Gazzetta del Popolo", mercoledì 31 maggio 1972.

Chilosi C., Ughetto L., *La ceramica del Novecento in Liguria*, Banca Carige: Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1995

Cinquanta/Ottanta Alta Tensione, in *Cinquanta/Ottanta Alta Tensione*, catalogo della mostra a cura di F.A. Miglietti e E. Di Mauro (Alba, Palazzo delle Mostre e dei Congressi ad Alba), 1987.

Comunicato Stampa di *Untitled - after Pinot Gallizio (1955)* di Goshka Macuga, a cura di F. Comisso, 2010, Archivio Gallizio.

Corgnati M., *L'ombra lunga degli Etruschi*, Johan e Levi editore, Monza, 2018.

Corgnati M., *La Gibigianna*, Fratelli Pozzo edizioni, Torino, 1960.

Corgnati M., *Pinot Gallizio*, Edizione Essegi, Ravenna, 1992.

Dipingere con il fuoco. Le ceramiche di Jorn, Fontana, Lam, Gallizio e altri artisti dal 1958 al 2009, catalogo della mostra a cura di L. Caprile e S. Poggi, (Mondovì, ex chiesa di Santo Stefano), Città di Mondovì, 2009.

Ensini A., *L'Informale in Italia al Kunstmuseum di Lucerna, più di una semplice mostra*, in "Il Corriere del Ticino", 13 giugno 1987.

Fossati P., *Calabria e Gallizio*, in "L'Unità", mercoledì 4 maggio 1966.

Fossati P., *Un ricordo di Pinot Gallizio*, in "L'Unità", mercoledì 26 febbraio 1969.

Jorn in Italia. Gli anni della Bauhaus Immaginata 1954-1957, catalogo della mostra a cura di S. Ricaldone (Moncalieri, Biblioteca Civica), Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997

Koslo F., *Situazionisti*, Archivio Gallizio, 1990.

L'immoralità del perimetro. Opere inedite di Pinot Gallizio, catalogo della mostra a cura di M. Vescovo, (Alba, Palazzo delle mostre e dei congressi), Gabriele Mazzotta edizioni, Milano, 1994.

L'Informale in Italia, catalogo della mostra a cura della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, (Lucerna, Kunstmuseum), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1987

L-P. J., *L'international situationniste au musée*, Archivio Gallizio.

Lautréamont, *I canti di Maldoror*, Bur Rizzoli editore, Milano, 1995.

Le Langhe e i loro pittori. Da Cabutti a Pinot Gallizio e oltre, catalogo della mostra a cura di A. Dragone (Alba, Fondazione Ferrero), Umberto Allemandi e C., Torino, 1998.

Levi P., *L'utopia "a metro" di Gallizio*, in "La Repubblica", sabato 19 dicembre 1992.

Lonzi C., *Pinot Gallizio*, in "L'Europa Letteraria", giugno-settembre 1964.

M. M., *Ritorna con Pinot Gallizio una ventata di favola umana*, in "La Bilancia", sabato 12 dicembre 1970.

Martinelli M., *Le Favole di Pinot*, in "La Bilancia", sabato 8 luglio 1974.

Mathonnet P., *Signes et pâtes à l'italienne*, in "Gazette de Lausanne", 1987.

Matteo L. di, *Pinot Gallizio: dalla mimesis all'antimateria*, in "Corriere di Torino e della Provincia", 16 gennaio 1992.

Monte P., *Pinot Gallizio a Cinzano*, in "Le nostre tour", aprile 1966.

Parola L., *Al Pompidou, Pinot Gallizio e l'IS*, in «Il giornale dell'arte», n. 64, febbraio 1989.

Pezolet N., *The Cavern of Antimatter: Giuseppe "Pinot" Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International*, Grey Room, Winter 2010, No. 38. (doi:10.1162/grey.2010.1.38.62) © 2010 by Grey Room, Inc. and the Massachusetts Institute of Technology, p. 82.

Pinder D., *Visions of the city*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2005.

Pinot Gallizio 1955-1964 Alba del Piemonte, catalogo della mostra a cura di M. Bandini (Alba, Palazzo della Maddalena), Allemandi Editore, Torino, 1984.

Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere (1953-1964), a cura di M.T. Roberto con F. Comisso e G. Bartolino, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 2001.

Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e dell'Internazionale Situaionista (1957-60), catalogo della mostra a cura di M. Bandini (Torino, Galleria Civica di Arte Moderna), Galleria Civica di Arte Moderna, Torino, 1974.

Pinot Gallizio e il suo tempo 1953-1964, catalogo della mostra a cura di A. Busto (Alba, Palazzo Mostre e Congressi), Silvana Editoriale, Milano, 2007.

Pinot Gallizio. Esercizi di psico-geometria, brochure della mostra a cura di M. Corgnati (Alba, Palazzo Banca d'Alba), 16 novembre 2013-9 febbraio 2014.

Pinot Gallizio – Il pittore e la città nomade, catalogo della mostra a cura di C. Isnardi, (Mondovì, ex chiesa di Santo Stefano), Dial, Mondovì, 2005.

Pinot Gallizio. L'uomo, l'artista e la città. 1902-1964, catalogo della mostra a cura dell'Archivio Gallizio, M.T. Roberto, G. Bertolino e F. Comisso (Alba, Fondazione Ferrero), edizione Gabriele Mazzotta, Milano, 2000.

Pinot Gallizio nell'Europa dei Dissimmetrici, catalogo della mostra a cura di F. Poli (Torino, Palazzina Sociale della Promotrice delle Belle Arti), Mazzotta editore, Torino, 1992, p. 11.

Regolo L., *Il mondo a Torino*, in "Opere", Torino, n. 1, 1993.

S. V., *Mostra di Pittura*, in "Fedeltà al lavoro", 15 maggio 1966, anno 5, numero 5.

Sculpture and Archeaeology, volume a cura di P. Bonaventura e A. Jones, Routledge, 2016

Sur le passages de quelques personnes à travers une assez court unité de temps. À propos de l'International Situationniste. 1957-1972, catalogo della mostra a cura di M. Francis, P. Wollen con la collaborazione di M. Parcy, (Parigi, Musée National d'Art Moderne Centre George Pompidou), 1989.

Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, catalogo della mostra a cura di M. Bandini (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Trini T., *Cantapittura di Gallizio*, in "Il corriere della sera", domenica 30 giugno 1974.

Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, catalogo della mostra a cura di G. Celant, P. Fossati e I. Giannelli (Torino, Museo Castello di Rivoli), Charta Editore, Firenze, 1993

Vergine L., *Strappo alla tela*, in "Panorama", 7 giugno 1987.

Vettese A., *Il pirotecnico inventore della pittura industriale*, in "Il sole 24 ore", domenica 10 gennaio 1993.

Wood C., *Painting in the shape of a House*, in *Bigger Splash. Painting after Performance*, catalogo della mostra a cura di C. Wood, (Londra, Tate Modern), Londra, 2012, p. 10.

Sitografia

Casati C., *L'arte autentica dell'Internazionale Situazionista*, <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/7421>, (consultato in data 7 dicembre 2020).

D'Angelo C., *Il Situazionismo dimenticato. Considerazioni sulla componente estetica dell'Internazionale Situazionista*. INTRECCI d'arte, 2. <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/3969>, (consultato in data 7 dicembre 2020).

<https://www.castellodirivoli.org/un-rinnovamento-immaginario-del-mondo-pellizza-volpedo-taner-ceylan-pinot-gallizio-constant-giorgio-gallizio-asger-jorn-jan-kotik-piero-simondo-piero-simondo-mario-merz/> (consultato in data 25 febbraio 2021).

Manifesto della pittura industriale. Per un'arte unitaria applicabile, <http://www.pinotgallizio.org/index.php?a=documenti>, (consultato in data 7 dicembre 2020).