

Pinot-Gallizio: il « Primo Laboratorio di Esperienze Immaginarie del Movimento per una Bauhaus Immaginista » (Alba 1955-57) e il « Laboratorio Sperimentale d'Alba dell'Internazionale Situazionista » (1957-60)

Mirella Bandini

Pinot-Gallizio è stato uno dei pochi artisti europei inseriti nel vivo delle avanguardie culturali rivoluzionarie della fine degli anni cinquanta: la sua attività, sia artistica che teorica, purtroppo oggi del tutto dimenticata (morì nel 1964), è profondamente collegata alle problematiche sociali più avanzate del tempo. 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.

La problematica della critica dell'arte e del suo superamento rivoluzionario (che già urgeva nella programmaticità del futurismo, dadaismo, primo surrealismo e avanguardie sovietiche) era la comune tendenza dei movimenti europei a cui si è collegata l'attività dell'artista piemontese: il gruppo Cobra (confluito nel Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista), il Movimento Nucleare, il Lettrismo. Egli ebbe inoltre una parte di primo piano nella fondazione dell'Internazionale Situazionista, di cui divenne uno dei principali esponenti (e non solo della sezione italiana) dal '57 al '60.

L'amicizia e la collaborazione con Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Guy Debord, Michèle Bernstein, condurrà in quegli anni il gruppo a programmare, chiarificare, sintetizzare posizioni ideologiche e sperimentali che rappresentano la genesi di alcuni dei movimenti artistici e sociali odierni.

L'incontro con Jorn, nel '55 ad Albisola, fu determinante per entrambi. Gallizio, ormai nella piena maturità (53 anni), aveva dietro di sé un passato, non di pittore, ma di chimico, farmacista, aromataro, archeologo, partigiano, che l'aveva condotto ad indagare la natura e la vita; ed il suo sbocco nello spazio artistico — di cui tutta l'attività precedente era la preparazione — non poteva realizzarsi se non in una dimensione antropologica e sociale. Egli apportò a Jorn, che glielo rifiutò, uno slancio vitalistico e nativo, e un'esplosione di idee e di fermenti.

Nel '54, ad Albisola, Asger Jorn aveva fondato il *Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista*, polemicamente diretto contro la nuova Bauhaus diretta da Max Bill a Ulm, riunendo una frazione (Appel, Corneille) dell'ex movimento Cobra¹ con il movimento Nucleare (Enrico Baj e Sergio Dangelo) e la collaborazione di Matta, Emilio Scanavino, nonché la presenza di Lucio Fontana.

In questo *Movimento* la teorizzazione artistica dei Cobra, imperniata sulla libera espressività e sperimentazione soggettiva ed individuale con la possibilità dell'automatismo e del caso (di derivazione surrealista), e quella dei Nucleari che aveva in comune con essa la polemica verso l'esperienze concretiste o formalmente



astratte, erano radicalizzate e dirette da Jorn contro il condizionamento pedagogico della creatività artistica all'industria, perseguito nella Bauhaus di Ulm.

L'incontro di Gallizio con Jorn² ha come esito la fondazione ad Alba in Piemonte, nel settembre 1955, di un « *Primo Laboratorio di esperienze immaginiste del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista* » (firmato Asger Jorn, Pinot-Gallizio, Piero Simondo), con la direzione tecnica di Gallizio, e di un periodico, « *Eristica* », redatto da P. Simondo. Esso viene polemicamente opposto alla Bauhaus di Ulm, come « laboratorio sperimentale per ricerche artistiche libere, in cui si abbandona ogni tentativo di azione pedagogica per orientarsi sull'attività sperimentale », e rivendicando l'uso delle macchine industriali come « strumento e gioco per gli artisti liberi » anziché l'asservimento ad esse.³

Le basi di un'organizzazione maggiormente unita vengono concretizzate durante il Congresso del Movimento, organizzato da Gallizio, Jorn e Simondo ad Alba nel settembre 1956, che prende nome di « 1° Congresso mondiale degli Artisti Liberi ». Ad esso partecipano esponenti delle correnti culturali d'avanguardia di otto nazioni: Algeria, Belgio, Danimarca, Francia, Inghilterra, Olanda, Cecoslovacchia, Italia, fra i quali una frazione dell'ex movimento Cobra (Jorn, Appel, Corneille, Constant), i Nucleari Enrico Baj e Sergio Dangelo, Ettore Sottsass junior, Walter Olmo, Franco Garelli, Franco Assetto, Elena Verrone, un delegato dell'Internazionale Lettrista⁴ Gil J. Wolman, e due artisti cecoslovacchi, Rada e Kotik.

Ribadita l'opposizione alla Bauhaus di Ulm, la dichiarazione finale del Congresso (conclusosi con l'espulsione dei Nucleari) proclamava la necessità di: una costruzione integrale della vita con una « Urbanistica Unitaria » che « deve utilizzare l'insieme delle arti e delle tecniche moderne; di un rinnovamento dell'arte dai limiti tradizionali; il riconoscimento di un'interdipendenza essenziale tra Urbanistica Unitaria e uno stile di vita nuovo che bisogna situare nella prospettiva di una libertà più grande e un più grande dominio della natura ».

Nel '56 Gallizio apre con una conferenza all'Unione Culturale di Torino la mostra del Laboratorio d'Alba, dove con intenti ambientali (sul soffitto, per terra) sono esposti i suoi monotipi e opere di A. Jorn, Constant, Corneille, Matta, P. Simondo, S. Cherchi e F. Garelli. All'inizio del '57 è tra i firmatari della « Lettera aperta del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista ai responsabili della Triennale di Milano » a cui seguono le dimissioni di Ettore Sottsass j.

In questo stesso anno, dopo varie sperimentazioni sulla materia pittorica: resine naturali e poliviniliche, ruggini, carta pressata, limatura di ferro, segatura; studi sulla trasformazione chimica dei colori, sulla cristallizzazione, sull'evaporazione di nuovi solventi, e sul supporto: masonite, poplit, legno compensato, resine rinforzate — mette a punto e ottiene i primi risultati di una *pittura industriale* con l'aiuto del figlio Giors Melanotte.

Il termine « industriale » secondo le loro stesse parole « non significa 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 ». Nello stesso modo il termine industriale non implica il concetto di lavorazione in serie, perché ogni metro di pittura industriale rappresenta un'esperienza e un risultato irripetibili (monotipi).⁵

La realizzazione pittorica in équipe delle lunghe tele (di 70, 90 metri avvolte in rullo) era a stampaggio, oppure direttamente dipingendo a olio o a resine.

Frattanto all'interno del *Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista* 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 opinioni.



Mostra del 1° Congresso Mondiale degli Artisti Liberi del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista, Politeama Corino, Alba, 1956.

Preceduta dal « Rapporto sulla costruzione delle situazioni » di Guy Debord, la conferenza di Cosio d'Arrosia (28 Luglio 1957), che riuniva i delegati del Movimento, l'Internazionale Lettrista e un Comitato Psicogeografico di Londra, segna il prevalere della tendenza situazionista, unificandosi ad essa con la fondazione dell'*Internazionale Situazionista*.

Si perviene così alla formazione di un fronte di rivoluzione culturale europeo fondato su una ricerca comune — e di cui gli animatori in questo periodo sono Gallizio, Debord, Jorn, Constant — di rovesciamento e devalorizzazione delle condizioni culturali ed estetiche del tempo. (La vera e propria problematica rivoluzionaria di sovvertimento dell'ordine sociale dominante inizierà, nell'Internazionale Situazionista, dal '61 condotta principalmente da Debord.) Tale ricerca comune è indirizzata contro il funzionalismo architettonico, mediante la formulazione di un'*Urbanistica Unitaria*⁶ fondata sulla costruzione di situazioni ambientali dinamiche e transitorie, nonché ludico-comportamentali di tipo psico-geografico (con i concetti di *dérive* e di *détournement*).

La partecipazione, attivissima, di Gallizio si esplica sia come redattore del bollettino « *Internationale Situationniste* »,⁷ che come sostenitore della maggioranza dell'I.S. contro una deviazione della sezione italiana (espulsione di P. Simondo, E. Verrone, W. Olmo) divenendo così, con il figlio, il solo esponente della sezione stessa (novembre 1957).

Il « *Laboratorio Sperimentale d'Alba dell'Internazionale Situazionista* » diviene un importantissimo centro



Monaco di Baviera, aprile 1959. Terzo congresso dell'Internationale Situationniste, a cui prendono parte situazionisti italiani, olandesi, danesi, belgi, tedeschi e francesi, rappresentati da: Armando, Constant, G.E. Debord, Erwin Eisch, Heinz Höfl, Asger Jorn, Giors Melanotte, Har Oudejans, Heimrad Prem, Gretel Stadler, Helmut Sturm, Maurice Wyckaert, Hans-Peter Zimmer, e Pinot Gallizio (di spalle sulla destra).

propulsore di idee e di realizzazioni, nonché, fino al '64, un luogo vivo di frequentazione, d'incontro e di discussione di critici, come Wilhelm Sandberg, Herbert Read, Michel Tapié e Carla Lonzi, e di artisti d'avanguardia europei e italiani, come Lucio Fontana e Farfa, legati a Gallizio da una profonda stima e amicizia. E ancora: Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Luciano Fabro, Piero Rambaudi, Michelangelo Pistoletto.

Nel laboratorio di Alba la «pittura industriale» a rulli da vendere a metri, viene messa a punto nei primi mesi del '58. Nel maggio dello stesso anno, alla Galleria Notizie di Torino, viene aperta la 1ª mostra della pittura industriale, con tele su rulli e indossatrici vestite di tele dipinte; dietro una parte delle tele distese sulle pareti, un apparecchio — il tereminofono, ideato dal prof. Cocito di Torino — emetteva suoni di lunghezza d'onda variabili a seconda della diversa distanza dei visitatori.

La stessa mostra, portata quindi alla Galleria Monteleone di Milano, presentava inoltre un quadro intitolato: «La Haute Couture - alla memoria di Christian Dior e del mondo borghese», da Gallizio definito «la somma del periodo di decomposizione pittorica degli ultimi quindici anni».

Contemporaneamente il concetto di devalorizzazione della pittura viene sviluppata dall'artista con tecniche diverse: i colori «sparati» sulla tela cosparsa di vinavil mediante un impasto di polvere esplosiva; la pittura d'insieme in équipe; la pittura in «collisione» ricoprente quadri di altri. E con teorizzazioni, di cui sono densi i fogli di appunti di quegli anni: la *pittura odorante*; il *grafismo emozionale*; l'*anarchismo creativo*; la *teoria degli scambi*; la *teoria dell'ignoranza critica* e «*du viol-mental*», definite come «un impiego metodologico per una ricerca del punto zero in funzione di ignoranza critica in una possibile teoria di un viol-artistique come base di sviluppo per una *dérive creativa situazionista*».

Il concetto di *dérive* situazionista (definito nel Nr. 1 1958 del bollettino Internationale Situationniste di cui Gallizio era redattore) è strettamente integrato all'Urbanistica Unitaria teorizzata da Constant e da Khatib, come «modo di comportamento sperimentale legato alla condizione della società urbana: tecnica di passaggio

attivo attraverso ambienti diversi». È dunque un comportamento ludico-costruttivo, in chiave psicogeografica, opporto alle nozioni usuali di viaggio o passeggiata.

Il concetto di *détournement*: reimpiego in una nuova unità di elementi artistici preesistenti, che vengono così devalorizzati, e di «ultra-détournement», ossia l'estensione di questa pratica a tutti gli aspetti della vita sociale in un superamento dell'arte, è l'altro pilastro della teoria situazionista. La pittura industriale di Gallizio è un'«arte applicabile nella costruzione degli ambienti» dell'Urbanistica Unitaria, come la psicogeografia, il gioco, il controllo delle nuove tecniche di condizionamento, la costruzione di situazioni, il cinema.⁸

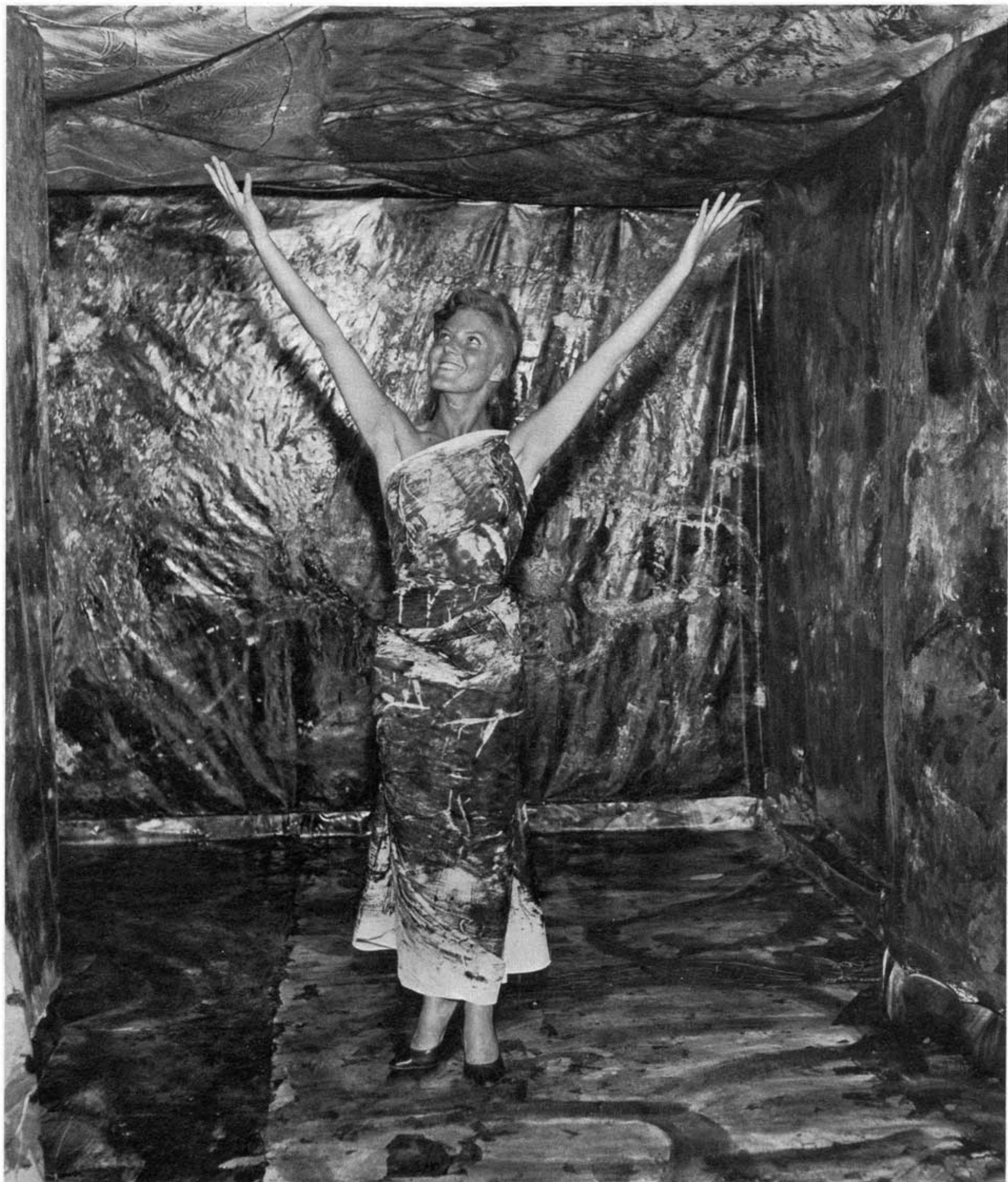
Durante il '58 la sezione italiana dell'Internazionale Situazionista riconosce il libero governo algerino; è firmataria di un appello al Congresso Internazionale dei critici d'arte di Bruxelles,⁹ promuove una campagna per la liberazione di Nunzio Van Guglielmi, che sta per essere dichiarato pazzo e internato, per avere sfregiato un quadro di Raffaello nella pinacoteca di Brera.

Nel maggio 1949 Gallizio, dopo una mostra alla galleria Van de Loo a Monaco, in cui vende la pittura a metri, srotolandola da rulli con lo slogan «1 metro d'arte da 40 a 70 Marchi», costruisce alla galleria René Drouin di Parigi un ambiente completamente rivestito di tre lunghe tele dipinte — in totale 145 metri di pittura — dal titolo *La caverna dell'antimateria*. Nell'interno un'indossatrice, avvolta in un rotolo di pittura, rappresentava la «realtà provvisoria». Durante questo soggiorno a Parigi dipinge «quadri d'insieme» con la pittrice Soshane.

Questa realizzazione d'ambiente con la pittura industriale è contemporanea alla mostra di 30 maquettes di costruzioni spaziali d'Urbanistica Unitaria di Constant allo Stedelijk Museum di Amsterdam, e alla mostra di *peinture détournée* di Jorn (20 quadri pompier e impressionisti ridipinti) alla galleria Rive Gauche di Parigi, in simultaneità d'azione dei tre artisti situazionisti intorno alla critica radicale dell'arte e alla centralità dell'Urbanistica Unitaria.



Pinot Gallizio dinanzi ad un rotolo di 60 metri di *pittura industriale* da vendere a metri, Galerie Van de Loo, Monaco, 1959.



Pinot Gallizio, *Caverna dell'antimateria*, ambiente costruito il 13 maggio 1959 alla Galerie René Drouin, Parigi, con 145 metri di pittura su tela. Universal photo, Parigi.

Come scriveva allora Constant: « Le sperimentazioni più efficaci tenderanno verso un habitat unitario, non isolato e statico, ma legato a unità transitorie di comportamento. L'urbanistica, come è concepita dai professionisti d'oggi, è ridotta allo studio pratico delle abitazioni e della circolazione, come problemi isolati. La mancanza totale di soluzioni ludiche nell'organizzazione della vita sociale impedisce all'urbanistica di sollevarsi a livello di creazione, come testimonia l'aspetto triste e sterile dei nuovi quartieri. I situazionisti progettano la città-ambiente del futuro innanzi tutto dinamica e in rapporto con gli effetti psicologici che potrà produrre e che dovranno essere calcolati ».

« Noi rifiutiamo la costruzione in un ambiente determinato; si deve evitare qualsiasi elemento statico e inalterabile; pensiamo che il carattere variabile e mo-

bile degli elementi architettonici sia la condizione di un flessibile rapporto con gli avvenimenti che vi saranno vissuti. Le attuali invenzioni tecniche vi avranno un ruolo importante, nel senso della loro utilizzazione per fini ludici superiori ».¹⁰

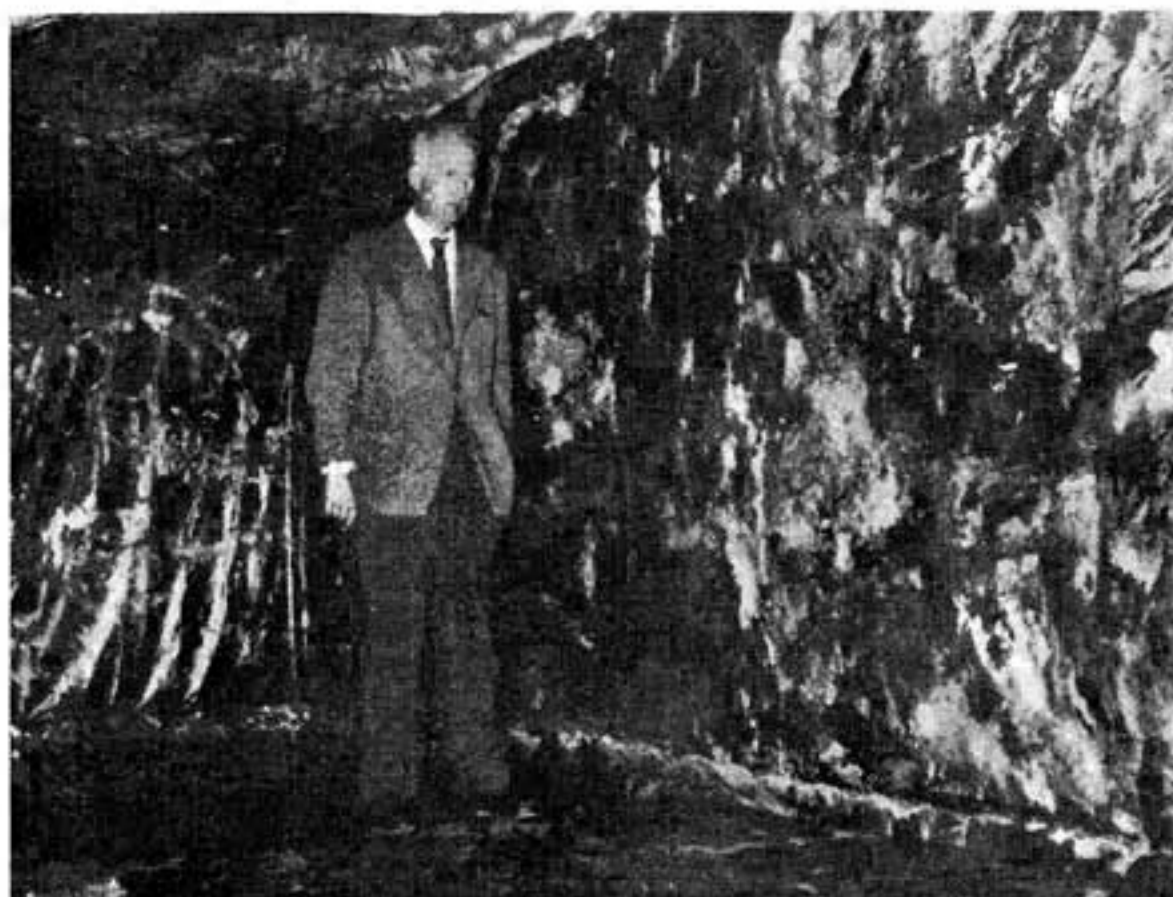
La teorizzazione globale di questo fronte rivoluzionario-situazionista nella cultura è sintetizzato quindi nel *Manifesto della pittura industriale, per un'arte unitaria applicabile* scritto ad Alba da Pinot-Gallizio nell'agosto 1959¹¹ e coadiuvato dallo slogan: « contro l'arte indipendente, contro l'arte applicata, l'arte applicabile nella costruzione degli ambienti ». (Qui pubblicato).

L'apporto fertile di idee, di confronti e di teorie di Gallizio all'Internazionale Situazionista sostenute e discusse nei Congressi che riunivano le varie sezioni eu-

MANIFESTO DELLA PITTURA INDUSTRIALE

di PINOT-GALLIZIO

PER UN'ARTE UNITARIA APPLICABILE



Nei numeri scorsi abbiamo ampiamente informato sull'attività del Laboratorio Sperimentale Imaginista — e poi Situazionista — di Alba, pubblicando ampi stralci di recenti scritti teorici del pittore Asger Jorn. Siamo lieti di poter fornire ora ai nostri lettori il testo integrale del Manifesto della pittura industriale, scritto da Pinot-Gallizio nell'agosto 1959. Di Pinot-Gallizio — questo non-professionista della pittura — sono state allestite nella passata stagione due esposizioni in due fra le più importanti gallerie d'Europa, la Van De Loo di Monaco e la Drouin di Parigi.

Nella foto: l'ambiente realizzato da Pinot-Gallizio a Parigi in occasione dell'esposizione alla Galleria Drouin.

LE macromolecole dei colloidali hanno già fatto la loro apparizione nel campo dell'arte, ed anche se il Poeta non è ancora stato trovato, migliaia di artisti si affannano a dominarle.

La grande era delle resine è cominciata ed è con essa incominciato l'uso della materia in movimento; 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 gli affanni di eternizzazione della materia si ridurranno sempre più al nulla lasciando agli artisti del caos la gioia infinita del *sempre-nuovo*.

Il *nuovo*, concepito nell'azzardo di infinita fantasia, procurato dalle energie in libertà che l'uomo userà al disfacciamento del *valore oro*, inteso questo come energia congelata dall'infame sistema bancario ormai in decomposizione. La società brevettata, concepita e basata sulle idee semplici, sui gesti elementari degli artisti e degli scienziati ridotti in captività come i pidocchi dalle formiche, sta per finire; l'uomo sta esprimendo un senso collettivo ed uno strumento adeguato per trasmetterlo in un sistema *plotlach* di doni non pagabili se non con altre esperienze poetiche. Può darsi che la macchina sia lo strumento atto a creare un'arte industriale inflazionistica e quindi basata sull'Anti-brevetto; la nuova cultura industriale sarà soltanto « *Made in Popolo* » o non sarà! Il tempo degli Scribi è finito.

Soltanto una creazione e distruzione continua ed implacabile costituirà una ansiosa ed inutile ricerca di oggetti-cose di uso momentaneo, minando le basi dell'Economia, distruggendone i valori od impedendo la loro formazione; il

sempre-nuovo distruggerà la noia e l'angoscia create dalla schiavitù della *macchina* infernale, regina del *tutto-eguale*; la nuova possibilità creerà un mondo nuovo del *tutto-diverso*. La *quantità* e la *qualità* saranno fuse: sarà la civiltà del *lusso-standard* che annullerà le tradizioni. I proverbi non avranno più senso. Ad esempio il proverbio « Chi lascia la strada vecchia per la nuova » ecc. sarà sostituito da: « I proverbi dei vecchi fanno morire i giovani di fame ». Una nuova famelica forza di dominio spingerà gli uomini verso un'epopea inimmaginabile. Nemmeno l'usanza di stabilire il *tempo* sarà salvata. D'ora in avanti il *tempo* sarà soltanto un valore emotivo, una nuova moneta di *choch*, e sarà basato sui cambiamenti repentini dai momenti di vita creativa e sui rarissimi momenti di noia. Si creeranno in sostanza degli uomini *senza memoria*; uomini in continua estasi violenta, in partenza sempre da un *punto-zero*: sarà l'*ignoranza-critica*, con lontanissime radici nella lunga preistoria dell'uomo selvaggio, mago delle caverne. La nuova magia avrà come alimento più recente le faville del grande incendio della *Biblioteca di Alessandria*, che fu la sintesi della rivoluzione neolitica e che brucia ancora ai nostri giorni i residui delle civiltà urbane dei Sumeri e del nomadismo fenicio, alimentando come un incenso inebriante le speranze dell'uomo.

Tanta sarà la produzione artistica che le macchine, docilmente piegate ai nostri voleri, produrranno, che non avremo nemmeno il tempo per fissarla nella memoria: le macchine ricorderanno per noi. Altre macchine interverranno a distruggere determinando situazioni di *non-valore*: non ci saranno più *opere d'arte-campione* ma scambi di *aria-estatico-artistico* fra i popoli.

Il mondo sarà la scena e la contro-scena 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, obbligan-

do 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 microcosmo. Dovremo perciò dipingere le strade dell'avvenire nella materia inaccessibile, segnare la lunga strada *dei Cieli* con mezzi segnalatori adeguati alle grandiosità delle imprese. Dove oggi si fanno segnali con razzi al sodio, domani useremo dei nuovi arcobaleni, fate morgane, aurore boreali che noi ci saremmo costruiti e gli spogliarelli delle costellazioni, le danze ritmiche degli asteroidi e la musica ultrasonica di miliardi di suoni spezzati ci renderanno momenti degni di semi dèi.

Per tutte queste cose o signori ancora potenti della terra, presto o tardi ci darete le macchine per giocare o noi le costruiremo per l'occupazione di quel *tempo-libero* che voi, con insana ingordigia, pregustate di occupare nella banalità e nello spappolamento progressivo dei cervelli. Noi useremo queste macchine per dipingere le autostrade, per fabbricare i più fantastici ed unici tessuti, che folle gioiose vestiranno con senso artistico per un solo minuto. Chilometri di carte stampate, incise, colorate inneggeranno alle più strane ed entusiasmanti follie. Case di cuoio dipinto, sbalzato, laccato, di metallo o di leghe, di resine, di cementi vibranti costituiranno sulla terra un diseguale e continuo momento di *choc*. Fisseremo a nostro piacere le immagini con le macchine cinefotografiche, televisive, che il genio collettivo del popolo ha creato e che voi malamente avete sinora adoperato per concludervi nel *regno as-*

soluta della noia. Ognuno proverà la gioia del colore, della musica; le arie architettoniche dei gas colorati, dei muri caldi degli infrarossi che ci daranno l'eterna primavera: faremmo giocare l'Uomo dalla culla alla tomba, anche la Morte non sarà che un gioco. Segni poetici colorati creeranno momenti emozionali e ci daranno l'infinita gioia del momento *magico-creativo-collettivo*, piattaforma di nuovi miti e di nuove passioni. Coll'automazione non ci sarà più lavoro, nel senso tradizionale, e non ci sarà più dopolavoro, ma un *tempo libero* per libere energie antieconomiche. Noi vogliamo fondare il primo stabilimento *della poesia-industriale* e da questo inimmaginabile e mostruoso parto che le macchine ci elargiranno, noi creeremo a fianco gli stabilimenti della *distruzione-immediata* per distruggere subitaneamente i prodotti emozionali appena creati, affinché il nostro cervello sia sempre immune da plaghe per potersi trovare puntuali nello stato di grazia del *punto-zero*. Soltanto un popolo di artisti può sopravvivere guidato dalle sue minoranze geniali: i *creatori di credenze*. Le antiche culture ce ne danno gli esempi con la loro inflazione; tutto era unico, e questa immensa produzione non era possibile se non col concorso degli elementi popolari trascinati nelle loro opere dall'immensa poesia. Inariditasi la fonte poetica è breve il passo per giungere alle rovine dei Maya, dei cretesi, degli etruschi, ecc.

Oggi l'uomo è parte della macchina che ha creato e che gli è negata e ne è da essa dominato. Bisogna invertire questo non senso o non si avrà più creazione; bisogna dominare la macchina ed obbligarla al gesto unico, inutile, anti-economico, artistico, per creare una nuova società anti-economica ma poetica, magica, artistica.

Signori potenti e simmetrici, la dissimetria, ormai alla base della biologia moderna, dilaga nei campi artistici e scientifici minando alle basi il vostro mondo simmetrico, calcolato sugli assiomi di momenti poetici di un lontano passato e che ha raggiunto l'immobilità assoluta nella Noia cristallina del vostro

Divismo. Le ultime creazioni artistiche moderne attuate con senso magico-profe-tico, vi hanno distrutto lo spazio; e lunghe tele chilometriche si possono ormai tradurre e misurare a cronometro, come films, come cinerama (20 minuti di pittura, 30, un'ora). Il tempo, la scatola magica con la quale gli uomini delle antiche culture agricole regolarono le loro vitali e poetiche esperienze, si è fermato e vi ha costretto a cambiare velocità. Gli strumenti base del vostro dominio: spazio e tempo, saranno giocattoli inutili nelle vostre mani di bambini adunchi e paralitici. Inutili le vostre costruzioni ideali del Superuomo e del genio; inutili i vostri decori, le vostre immense costruzioni urbanistiche che annoiarono le notti insonni di genie aristocratiche capaci solo di arrancare negli immensi palazzi vuoti, come pipistrelli e gufi in cerca dell'immondo pasto dei paradisi artificiali. Inutile e vano fu nei secoli il vostro urbanesimo, perché soltanto a voi e per voi il popolo aveva consacrato invano le sue migliori libere energie creative credendovi i rappresentanti effettivi di un messaggio poetico. Oggi l'anti materia, l'antimondo fisico è trovato e tutta la vostra immensa dimora vi crolla sul dorso. L'*antiuomo* è già apparso nel drammatico scenario della fisica. Il popolo nemmeno si servirà, in futuro, dei vostri decori che a nulla serviranno poiché altro non saranno che immensi cimiteri in cui voi avete sepolto da secoli tutte le sofferenze e le poesie che l'uomo aveva creato per sé. Nuovi decori mobili si richiedono, il nomadismo attuale richiede scenari smontabili per i campings, per le roulotte, per i weekend. Il ritorno alla natura con strumentazione moderna permetterà, dopo migliaia di secoli, all'uomo di ritornare nei luoghi ove i cacciatori paleolitici dominarono la loro grande paura; gli uomini moderni cercheranno di abbandonare la loro, accumulata nell'idiozia del progresso, a contatto delle umili cose che la natura nella sua saggezza ha conservato come controllo all'immensa superbia del cervello umano.

Signori ancora potenti dell'Est e del-



I pittori JORN, KADAR e KOTIK al Laboratorio Sperimentale di Alba

l'Ovest, avete costruito le città sotterranee per difendervi dalle radiazioni che belluamente avete scatenato: ebbene, gli ingenui artisti trasformeranno le vostre fogne nei santuari e nelle cattedrali atomiche tracciando con magia emozionale i segni della cultura industriale che si trasformeranno velocemente nei simboli di nuovi zodiaci, di nuovi calendari momentanei. Energie nuove raccolte dalle sensibili minoranze che le masse avranno espresso nel lungo letargo, trasformeranno i vostri termitai di cemento armato in lussuosi momenti trasmissibili, e scambiabili. Gli artisti saranno i teddy-boys della vecchia cultura; quello che non avrete distrutto voi lo distruggeranno loro per non ricordare più nulla, poichè la vostra balordaggine è arrivata al

punto di aver distrutta l'ultima possibilità di rinascita che avevate: la guerra. Questa fu sempre la vostra risorsa chè la distruzione obbligava al rinnovo, oggi la vostra codardia, la vostra paura vi è scoppiata fra le mani. Siete imbattibili fabbricanti della Noia. Il vostro progresso sterilizzerà le ultime vostre sensibilità e nulla, se non la vostra civilizzazione, vi aiuterà a boccheggiare le ultime particelle di un ossigeno infetto prolungando la vostra agonia negli escrementi delle macchine che voi stessi avete sfruttato. I decori nuovi che vanno dal tessuto alle abitazioni, dai mezzi di trasporto al bicchiere, al piatto, ai lampadari, alle città sperimentali saranno unici, artistici, irripetibili. Non saranno più detti « immobili », ma « mobili » e soltanto d'uso, poichè saranno

strumenti momentanei di gioia o di gioco; in una parola ritorneremo poveri, poverissimi ma ricchissimi di spirito in un comportamento nuovo. Gli averi saranno collettivi e con velocità di autodistruzione. La poesia non agirà più sui sensi che conosciamo ma su quelli che ancora non conosciamo; non avrà più architettura, nè pittura, nè parole, nè immagine, ma sarà senza superficie, senza volume... Siamo vicini alla quarta dimensione, alla poesia pura, alla magia che non ha padrone, ma può solo essere di tutti, siamo prossimi allo stato selvaggio con senso moderno, con strumenti moderni: la terra promessa, il paradiso, l'eden, altro non può essere che l'aria da respirare, mangiare, toccare, penetrare. Purificarsi nell'aria per creare in questi decori impalpabili l'uomo passionale nuovo, libero, che non ha più tempo per appagare tutti i suoi desideri e per crearne dei nuovi. Tutte le ideologie, tutte le religioni seguirono sempre la politica dei desideri, non appagandoli se non nell'al di là; col risultato che oggi la scienza e l'arte si trovano di fronte al muro invalicabile dei perchè. Noi vogliamo cancellare per sempre i perchè. I profeti nuovi già hanno attaccato alla base questo muro infinito e dolce della nuova poesia. L'uomo di domani attingerà, guidato da questi pionieri, al nettare indistruttibile che uscirà da esso. Tutto questo nuovo comportamento umano sarà un gioco e l'uomo vivrà tutta la sua vita per gioco, di nulla preoccupandosi che di emozionarsi giocando coi suoi desideri. I primi rudimentali strumenti di questa rivoluzione sono, secondo noi, quelli artistici-industriali e devalorizzati, proprio perchè sono innanzitutto strumenti di gioia; ecco perchè nel proporre i nostri minimi risultati, come la pittura industriale, noi ci sentiamo orgogliosamente sicuri che le nostre speranze sono buone, giudicate dall'attuale dilagante entusiasmo con cui furono accolte. La pittura industriale è stato il primo tentativo riuscito di giocare colle macchine, ed il risultato fu la devalorizzazione dell'opera d'arte. Quando migliaia di pittori che oggi lavorano al non-senso del det-

taglio, avranno le possibilità che offrono le macchine, non sarà più il francobollo gigante, chiamato quadro, a soddisfare la collocazione del plus valore, ma migliaia di chilometri di tele offerte nelle strade, nei mercati, a prezzo di scambio, che faranno godere milioni di uomini eccitando altre esperienze di collocamento. Sarà il trionfo dei grandi numeri mossi dalla *qualità* che stabilirà dei valori sconosciuti e la velocità di scambio determinerà una nuova identità: il Valore diverrà identico al Cambiamento. Sarà la fine di ogni speculazione. Il grande gioco è cominciato a Torino nel '58, continuato a Milano e Venezia, riconfermato a Monaco nel '59 ove il Congresso dei Situazionisti stabilì che i 10 punti di Amsterdam erano il frutto di una silenziosa ma efficace premessa per un *urbanesimo-unitario*. La successiva Mostra di Parigi, ove si poté dimostrare la costruzione ambientale, emotiva di un istante, dimostrarono come l'unità nella cultura sia la sola idea capace di dominare la macchina.

Noi siamo poveri e questo non importa, la nostra povertà è la nostra forza. Inutilmente ci lasceranno bollire nel nostro brodo, potranno escluderci dalle loro Rassegne, potranno silenziarci, insultarci, umiliarci. Il popolo ha già capito la nostra poesia e già l'affanno del nuovo momento poetico batte ansioso al cuore delle folle annoiate dagli stanchi *idoli* fabbricati dalla farisaica ed interessata fornicazione dei fantomatici *potenti* della terra e dei loro scagnozzi, ringhiosamente sorvegliati da tutte le ruote del macchinismo umano automatico del pensiero e della tecnica e dalla razza più eunuca del globo: gli intellettuali.

Cominciano così i lunghi giorni della creazione atomica. Ora tocca a noi artisti, scienziati, poeti creare nuovamente le terre, gli oceani, gli animali, il sole e le altre stelle, le arie, le acque e le cose. E toccherà a noi soffiare nell'argilla per creare l'uomo-nuovo adatto al riposo del *settimo giorno*.

Dal Laboratorio Situazionista di Alba

Agosto 1959

PINOT - GALLIZIO



Pinot Gallizio, *Laboratorio di Pinot Gallizio*.
Opere esposte alla mostra «Dalla natura all'arte»,
Palazzo Grassi, Venezia, 1960.
Cortesia Centro internazionale delle Arti e del Costume.

ropee da più di quattro anni, si può dire culmini con la realizzazione dell'ambiente alla galleria Drouin di Parigi e con la stesura di questo Manifesto, che rappresentano un punto fermo non solo nella storia ideologica di quest'ultima avanguardia, ma nell'area artistica europea di quegli anni, paragonabile solo alle coeve azioni di Piero Manzoni e Yves Klein.

Nel 1960, dopo una sua mostra della pittura industriale allo Stedelijk Museum di Amsterdam, e in seguito alla radicalizzazione di Debord sull'elaborazione di una teoria critica della società neocapitalistica e sulla conseguente problematica della rivoluzione — che prevedeva il superamento della creatività artistica in una creatività sociale rivoluzionaria — Gallizio, suo figlio Giors Melanotte e Constant vengono espulsi dall'Internazionale Situazionista.

Nella contestazione globale della società promossa ora da Debord, l'Urbanistica Unitaria rappresentava quindi una sorta di riformismo destinato « a perfezionare il condizionamento che occorre invece abolire ». In questa nuova svolta dell'I.S. l'utopia urbanistica diviene subordinata ad una rivoluzione totale della vita, ovvero all'insurrezione proletaria.

La rottura con l'ala artistica prosegue quindi nel '62, con l'espulsione di Jorn e del gruppo tedesco *Spur*, e di quello scandinavo; l'interesse fondamentale dell'I.S. viene indirizzato, fino al '69, verso l'organizzazione di una rivoluzione sociale il cui soggetto è il proletariato (Consiglio Operaio)¹²; come tenterà di realizzare concretamente durante il Maggio francese.

Dal '61 Gallizio interiorizza la sua pittura in narrazioni cicliche mitico-popolari: la Gibigianna, la Storia di Pitagora, le Notti di Cristallo, ecc. con grandi tele — lunghe anche 12 metri — che svolgono tematiche da quadri singoli, in una sorta di epica e vitalistica epopea.

Le sperimentazioni dell'ultimo periodo, stimulate dall'amicizia con Carla Lonzi, come *La notte cieca* « esperimento di pittura ad occhi chiusi alla ricerca della spontaneità del segno » ('62), i quadri-oggetto neri e gli impacchettamenti, che lasciavano prevedere una nuova svolta nella sua attività artistica, vengono interrotti dall'improvvisa morte nel '64.

Mirella Bandini

NOTE

¹ Il Gruppo Sperimentale Olandese (Appel, Constant, Corneille), fondato nel 1948 attorno alla rivista « Reflex », era coscientemente contrario al gruppo De Stijl, e contava tra i suoi aderenti anche artisti danesi. Nel '49 si trasformò nel Movimento Internazionale degli Artisti Sperimentali

intorno alla rivista « Cobra »; redattore Christian Dotremont. Dopo tre anni di febbrile attività collettiva, in occasione della seconda esposizione internazionale di Arte Sperimentale al Palais des Beaux Arts di Liegi nel '51, gli artisti si separarono e dopo altri tre anni di esperienze singole, ha luogo in Italia, con l'incontro di Albisola nel '54, la ripresa dei contatti su una base più avanzata. Dopo vari inutili tentativi per stabilire una collaborazione con la nuova Bauhaus ci siamo resi conto dell'inevitabilità della lotta per la difesa dei nostri punti di vista. Così si è formato il *Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata* « contro una Bauhaus immaginaria, perché noi consideriamo puramente immaginaria la condizione dei rapporti tra la Scuola di Ulm e la prima Bauhaus... La nuova Bauhaus, caduta in un formalismo dottrinario e conservatore, si dimostra ostile ad ogni tentativo di self-expression ed il suo scopo è di creare solamente l'ordine su cose già esistenti ». Asger Jorn, da « Immagine e Forma » Bollettino del M.I.B.I., n. 1, Milano 1954.

² Nel diario di Gallizio così segnato: « 1955: incontro con Jorn e svolta decisiva della libertà di ricerca ».

³ Queste dichiarazioni sono tratte da un manifesto-volantino, stampato immediatamente dopo la fondazione del Laboratorio, e pubblicato nella raccolta di testi di Jorn « Pour la forme », Parigi 1958, e in « Eristica », 1956. Questo periodico, di cui è uscito solo un numero ad Alba nel luglio 1956, è il secondo bollettino del *Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata* (M.I.B.I.). Oltre a scritti di A. Jorn, comprende scritti di P. Simondo ed E. Verrone.

⁴ Tra il 1946 e il 1952 il *Lettrismo* in Francia, fondato da Isidore Isou, e partito da una completa opposizione al movimento artistico contemporaneo — di cui analizzava il continuo decadere — si proponeva la creazione di nuove forme in tutti i campi. Nel '52 la sinistra lettrista, con la affermazione della minorità situazionista rappresentata da Guy Debord, Michèle Bernstein, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, si organizzò in Internazionale Lettrista, espellendo la fazione retrograda. Il loro bollettino d'informazioni è stato la rivista « Potlatch ». Ricerche psicogeografiche erano da tempo elaborate dall'Internazionale Lettrista e messe a punto con il concetto di « dérive » nell'urbanistica nuova, sia da Gilles Ivain che da Abdelhafid Khatib.

⁵ In « L'activité de la Section Italienne », Bollettino dell'Internationale Situationniste, n. 2, dicembre 1958.

⁶ Dell'Urbanistica Unitaria, asse centrale dell'ideologia situazionista tra il '57 e il '61 (poi superata dalla problematica dell'organizzazione di una rivoluzione proletaria) trattano molti scritti di Constant, Debord e Khatib di quel periodo. Guy Debord nel « Rapporto sulla costruzione delle situazioni », Parigi 1957, (tradotto in italiano e pubblicato nel '58 a cura del M.I.B.I. ad Alba; nonché testo di una conferenza su magnetofono di Debord nella sede della Famija Albeisa in Alba, aprile '58), dopo un'analisi serrata della società borghese-capitalistica e del ruolo delle tendenze minoritarie nel periodo di riflusso del movimento rivoluzionario, così precisa tra l'altro: « La nostra idea centrale è quella della costruzione di situazioni: vale a dire la costruzione concreta di ambienti momentanei di vita e loro trasformazione in una fervida qualità superiore. Le nostre prospettive d'azione sullo scenario urbano approdano, nei loro ultimi sviluppi, alla concezione di un'Urbanistica Unitaria. Essa si definisce innanzi tutto per l'impiego dell'insieme di arti e tecniche, come mezzi concorrenti ad una composizione integrale di ambienti. In ciascuna delle sue città sperimentali, l'U.U. agirà per un certo numero di campi di forze che possiamo designare provvisoriamente col termine classico di quartiere. Ciascun quartiere potrà tendere ad un'armonia precisa ed in rottura con quelle vicine, o potrà giocare su un massimo di rottura di armonia interna. Inoltre l'U.U. è dinamica, vale a dire in stretto rapporto con stati di comportamento. L'elemento più ridotto dell'U.U. non è la casa, ma il complesso architettonico, che è la riunione di tutti i fattori che condizionano un ambiente, o una serie di ambienti opposti, rapportati alla situazione costruita. Lo sviluppo spaziale deve tener conto delle realtà affettive che la città sperimentale va determinando. Questa nuova Architettura non sarà basata su linee e forme libere, nel senso usato nell'odierna pittura d'astrazione lirica, ma piuttosto sugli effetti d'atmosfera dei vani,

dei corridoi, delle strade, atmosfere legate ai gesti che essa contiene. L'architettura deve procedere prendendo come materia situazioni emozionanti, più che forme emozionanti. Quindi comprenderà la creazione di forme nuove e il "détournement" delle forme conosciute di architettura e urbanistica, nonché di quelle della poesia e del cinema. La ricerca psicogeografica — studio delle leggi e degli effetti esatti dell'ambiente geografico, coscientemente disposti o no, nell'azione diretta sul comportamento affettivo degli individui — ha quindi un duplice senso d'osservazione attiva degli agglomerati urbani d'oggi e d'ipotesi sulla struttura di una città situazionista. La prova di un nuovo modo di comportamento è già stata ottenuta con la "dérive" che è l'esperienza di spaesamento attraverso il cambiamento rapido di ambienti, e nello stesso tempo un mezzo di studio della psicogeografia e psicologia situazioniste. L'applicazione di questa possibilità di creazione ludica deve estendersi a tutte le forme conosciute dei rapporti umani. Il carattere immutabile dell'arte non fa parte delle nostre considerazioni ».

⁷ Il primo numero di questo bollettino trimestrale, edito dalle sezioni dell'Internazionale Situazionista e diretto da Guy Debord, esce nel giugno 1958. Nel luglio 1959 l'I.S. decide inoltre l'uscita di una nuova serie del bollettino di informazioni « Potlatch », già organo del gruppo francese dell'Internazionale Lettrista tra il '54 e il '57 (vedi nota 3).

⁸ « Nessuna pittura è sostenibile dal punto di vista situazionista. Questo genere di problema non si pone più. Diciamo tutt'al più che una data pittura può essere applicabile a una certa costruzione ». Constant, in *Internationale Situationniste* N. 2, 1958. « In una società senza classi, si può dire non si avranno più pittori, ma situazionisti che, fra le altre cose, faranno della pittura ». G. Debord, « Rapporto sulla costruzione delle situazioni » 1957.

⁹ Questo appello, nell'opposizione situazionista all'eclettismo culturale, è un duro attacco alla critica d'arte del tempo, accusata di « non aver mai saputo concepire una totalità culturale, e le condizioni di un movimento sperimentale che la oltrepassa incessantemente ».

¹⁰ Constant « Le grand jeu à venir », in « Potlatch », Nr. 1 (nuova serie), luglio 1959.

¹¹ Pubblicato nel Bollettino della galleria Notizie di Torino (diretto da Elio Benoldi, Enrico Crispolti e Luciano Pistoia), Nr. 9, ottobre 1959, e nell'*Internationale Situationniste*, Nr. 3, dicembre 1959.

¹² Ved. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Bari 1967. Per una recente critica di questo movimento vedi M. Perniola, *I situazionisti*, Roma 1972.

Asger Jorn: La fine dell'economia e la realizzazione dell'arte (1960)

Il tempo non è altro per l'uomo che una successione di fenomeni in un punto d'osservazione dello spazio, mentre lo spazio è l'ordine di coesistenza dei fenomeni nel tempo, o il processo.

Il tempo è il cambiamento concepibile solo sotto forma di movimento in progressione nello spazio, mentre lo spazio è la stabilità concepibile solo nella partecipazione a un movimento. Né lo spazio né il tempo posseggono una realtà, o valore, al di fuori del cambiamento, o processo, ossia fuori della combinazione attiva di spazio-tempo. L'azione dello spazio-tempo è il processo, e questo processo è esso stesso il cambiamento del tempo in spazio e il cambiamento dello spazio in tempo.

Così vediamo che l'aumento della qualità, o resistenza contro il cambiamento, è dovuto all'aumento quantitativo. Vanno di pari passo. E' questo sviluppo che costituisce lo scopo del progresso socialista: l'aumento della qualità mediante l'aumento della quantità. Ed ammette che questo duplice aumento è forzatamente identico alla diminuzione del valore, dello spazio-tempo. E' questa la reificazione.

La grandezza che determina il valore è lo spazio-tempo, l'istante o l'avvenimento. Lo spazio-tempo che è riservato all'esistenza della specie umana sulla terra manifesta il suo valore in avvenimenti. Niente avvenimenti, niente storia. Lo spazio-tempo d'una vita umana è la sua proprietà privata. E' la grande scoperta di Marx, nella prospettiva della liberazione umana, ma nel contempo il punto di partenza degli errori dei marxisti, poiché una proprietà diventa valore solo realizzandosi, liberandosi, utilizzandosi, e ciò che fa dello spazio-tempo d'una vita umana una realtà, è la sua variabilità. E ciò che fa dell'individuo un valore sociale, è la sua variabilità di comportamento in relazione agli altri. Se questa variabilità è divenuta privata, esclusa dalla valorizzazione sociale, com'è il caso nel socialismo autoritario, lo spazio-tempo dell'uomo è divenuto irrealizzabile. Così il carattere privato delle qualità umane (gli « hobbies ») è divenuto una devalorizzazione della vita umana ancora più grande della proprietà privata dei mezzi di produzione, poiché l'inutile è, nel determinismo socialista, inesistente. Il socialismo, invece d'abolire il carattere privato delle proprietà, non ha fatto che aumentarlo all'estremo, rendendo l'uomo stesso inutile e socialmente inesistente.

Lo scopo dello sviluppo artistico è la liberazione dei valori umani mediante la trasformazione delle qualità umane in valori reali. Ed è là che comincia la rivoluzione artistica contro lo sviluppo socialista, la rivoluzione artistica legata al progetto comunista...

Il valore dell'arte è così un contro-valore in relazione ai valori pratici, e si misura in senso inverso a questi. L'arte è l'invito a un dispendio d'energia, senza scopo preciso che non sia quello che lo spettatore stesso può apportarle. E' la prodigalità... E' stato dunque immaginato che il valore dell'arte fosse nella sua durata, nella sua qualità. E si è creduto che l'oro e le pietre preziose fossero valori artistici, che il valore artistico fosse una qualità inerente all'oggetto in sé. Quando invece l'opera d'arte è solo la conferma dell'uomo come fonte essenziale del valore...

La rivoluzione capitalista è stata essenzialmente una socializzazione del consumo. L'industrializzazione capitalista apporta all'umanità una socializzazione altrettanto profonda quanto la socializzazione proposta dai socialisti, quella dei mezzi di produzione. La rivoluzione socialista è il compimento della rivoluzione capitalista. L'unico elemento da togliere al sistema capitalista è il risparmio, poiché la ricchezza del consumo è già stata eliminata dai capitalisti stessi. Trovare oggi un capitalista il cui consumo oltrepassi le esigenze più meschine, è ben raro. La differenza del modo di vivere tra un gran signore del XVII secolo e un grande capitalista dell'epoca di Rockefeller è grottesca, e s'aggrava sempre più.

La ricchezza nella variabilità del consumo è stata economizzata dal capitalismo, perché la merce altro non è che un oggetto d'uso socializzato. E' per questo che