

MARCO  
FRANZONE

# GARELLI

SAGEP  
EDITORI



# GARELLI

UMANESIMO  
TECNOLOGICO

*a cura di*  
**Marco Franzone**

**SAGEP**  
EDITORI

# GARELLI

ARCHIVIO FRANCO GARELLI

## Ringraziamenti

Guido Calleri di Sala, Barbara Checchucci, Roberto Cherubini, Stefano Consoli, Paolo Del Bosco, Tatiana Favaro, Volker W. Feierabend, Daniela Ferrari, Gabriele Frasca, Paola Invrea, Luca Mosconi, Laretta Orsini, Maria Pagani, Francesco Pasetti, Gerolamo Patrone, Cristian Perrone, Serena Redaelli, Maria Teresa Roberto, Giovanni Rossello, Giorgio Scaramuzza, Pietro Scarrone, Gabriella Serina, Famiglia Sfondrini, Gian Enzo Sperone, Mauro Stefanini, Stefano e Stefania Testa, Marco Tonelli, Stefano Vaio, Giacomo, Roberto e Andrea Vezzoli.

Archivio Tullio d'Albisola - Albisola (SV); Palazzo Collicola - Galleria d'Arte Moderna Giovanni Carandente - Spoleto (PG); VAF-Stiftung - Francoforte sul Meno; Meccanica Vefem - Cazzago San Martino (BS).

Meccanica  
**VEFEM**

Cazzago San Martino (BS)

## Abbreviazioni

AFG: Archivio Franco Garelli

ATD: Archivio Tullio d'Albisola

## Realizzazione editoriale

Sagep Editori, Genova

## Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

## Progetto grafico e impaginazione

Barbara Ottonello, Matteo Pagano

## Redazione

Giorgio Dellacasa

## Stampa

Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)

© 2023 Sagep Editori

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-992-3

# SOMMARIO

<b>LA RICERCA DI UNA IDENTITÀ (1927-1950)</b>	<b>9</b>
<i>Marco Franzone</i>	
<b>L'INFORMALE AUTONOMO E POLIMORFO</b>	<b>31</b>
<i>Nicoletta Colombo</i>	
<b>CERAMICA PRIMARIO <i>MEDIUM</i> SCULTOREO</b>	<b>47</b>
<i>Luca Bochicchio</i>	
<b>TRA FIGURE E SEGNO (1957-1963): SCOLPIRE IL VUOTO</b>	<b>63</b>
<i>Stefano Turina</i>	
<b>GLI ANNI SESSANTA DI FRANCO GARELLI</b>	<b>99</b>
<i>Luca Pietro Nicoletti</i>	
<b>INTERMEZZO</b>	<b>115</b>
<b>CATALOGO</b>	<b>131</b>

Franco Garelli, scultore, pittore e ceramista fu un esponente dell'Informale, in un certo senso un *outsider* nell'alveo dell'arte italiana dell'immediato dopoguerra per aver prediletto un percorso del tutto personale sebbene sintonizzato con le tendenze più significative e aggiornate tra gli anni Quaranta e Sessanta.

Un artista motivato a una continua ricerca, capace di guardare sempre al contesto internazionale. Apprezzato nel tempo della sua contemporaneità da autorevoli critici e galleristi, protagonista nel 1966 di una sala alla Biennale di Venezia con i dirompenti "tubi in lamiera" tra Spazialismo, Pop e Arte Povera. Lionello Venturi lo aveva definito «il maggior rappresentante dell'arte Informale», Enrico Crispolti gli dedicò vasti studi così come fecero tra gli altri Michel Tapié e Gillo Dorfles.

Nella Torino *pre* e *post* bellica Garelli, aggregatosi in principio a figure di rottura come Luigi Spazzapan e Mattia Moreni, non rinunciò a una continua e proficua riflessione su Arturo Martini e Pablo Picasso, coniugando sperimentalismo e tradizione.

Fu dal 1949 sotto l'ala di Carlo Cardazzo, del Naviglio di Milano e del Cavallino a Venezia, che lo pose nel *bouquet* degli artisti più significativi di quel momento, con Capogrossi, Fontana, Scanavino. Espose in Italia e all'estero nelle migliori gallerie: la Galleria BLU a Milano, la Stadler di Parigi, Marta Jackson a New York.

Affiancò nel sentimento i CoBrA di Asger Jorn e le novità di Pinot Gallizio; ebbe una stagione giapponese con il Gruppo Gutai, densa di internazionalità nel tenore di una piena e nuova poesia. Partecipò per un ventennio con continuità alle principali rassegne: le Biennali di Venezia, le Quadriennali di Roma, i premi Faenza e Spoleto.

Fin dal principio degli anni Quaranta condivise lavoro, idee e una stretta amicizia con Tullio Mazzotti, ministro delle fornaci artistiche di Albisola. A Spoleto nel 1962, coinvolto da Giovanni Carandente, fu alla mostra *Sculture nella città* con un'opera monumentale in legno e ferro, partecipando, come

sovrintendente negli stabilimenti Italsider di Genova, alle complesse fusioni e macro saldature funzionali alle creazioni di tutti gli artisti coinvolti.

Mite e lirico uomo del Novecento, medico di guerra e di professione fino a quando cominciò a dedicarsi sempre più esclusivamente alla propria arte, cercando in essa con ostinazione una chiave di armonia e pacificazione spirituale: una sorta di "linguaggio solidale" per uscire dal tormento, mai tuttavia rievocato, del "Secolo Breve"; una personalità capace di sintonizzarsi sulle corde più vive della contemporaneità.

La sua sensibilità e impegno di medico ne caratterizzarono sempre il linguaggio nel canone di una ricerca di armonizzazione tra uomo e tecnologia, ciò che fu definito da Crispolti «l'Umanesimo tecnologico» di Garelli.

A Milano nel febbraio 2020 è stata costituita l'Associazione per l'archiviazione e la tutela dell'opera di Franco Garelli ([www.archiviofrancogarelli.it](http://www.archiviofrancogarelli.it)) per volontà degli eredi dell'artista con lo scopo di valorizzarne, autenticarne e tutelarne l'opera, basandosi sulla ricca e ben conservata documentazione d'archivio che si accompagna a un nutrito fondo di opere. Un impegno vasto sotto il profilo della ricerca scientifica, della divulgazione e della conservazione di quadri, sculture in ferro, bronzo, ottone, lamiera, della produzione ceramica e dei *Plamec*, suoi fragili quadri tridimensionali in materiale plastico.

Questo lavoro editoriale deriva dall'impegno dell'archivio diretto da Marco Franzone che presenta cinque saggi di autorevoli storici dell'arte, frutto di ricerca viva e nuova sulle fonti e di una profonda analisi delle opere alla luce anche dei recuperi fatti con il restauro. Il volume si avvale di una campagna fotografica d'autore inedita; segue un primo libro del 2019 dal titolo *Al riparo dalla tempesta* e precede il lungo percorso intrapreso di redazione del catalogo generale dell'artista.

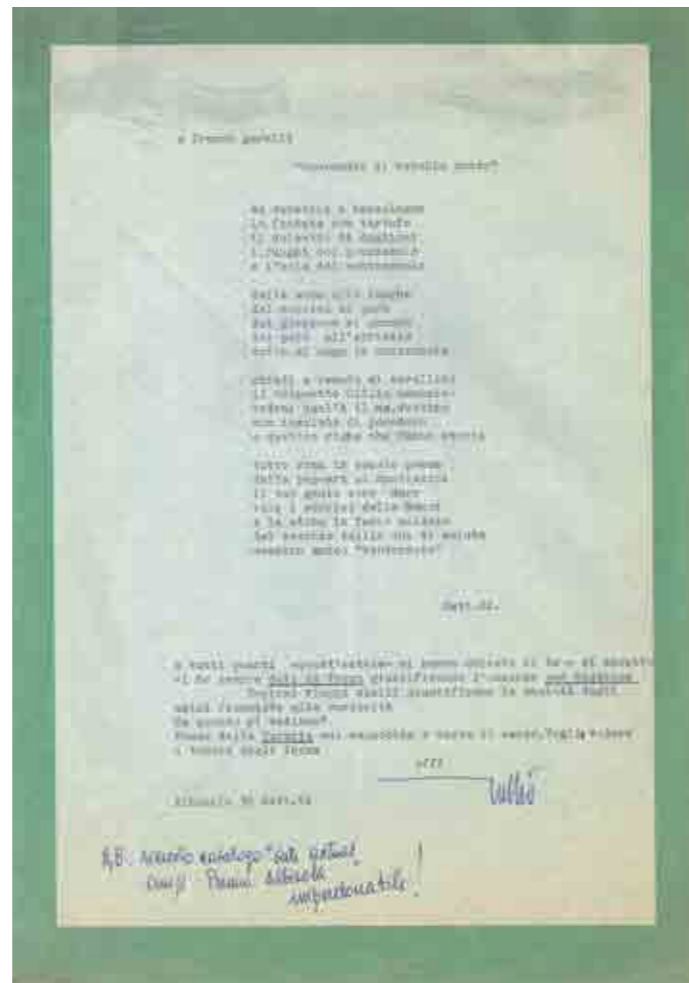
Archivio Franco Garelli  
Milano, maggio 2022



LUCA BOCHICCHIO

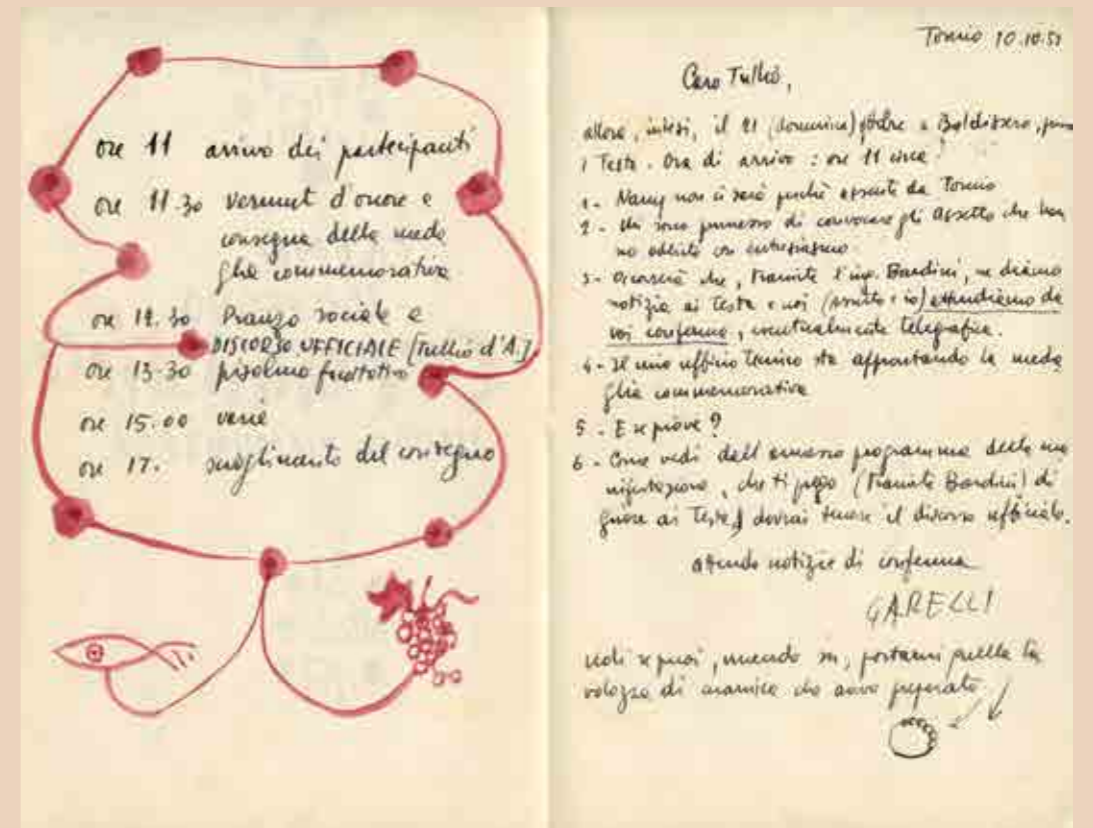
# CERAMICA PRIMARIO *MEDIUM* SCULTOREO

Franco Garelli<sup>1</sup> ha affiancato all'intensa produzione artistica una altrettanto densa attività teorica. Egli è un artista, un uomo, che per stessa formazione (medica) e per i suoi interessi intellettuali assume un profilo storico da autentico umanista. La sua riflessione, peraltro, non si rivolge esclusivamente all'esterno, vale a dire ai temi dell'uomo<sup>2</sup> (universali molto più che contingenti e sociologici, pur non tralasciando neppure questi ultimi), ma investe anche il *coté* interiore e interno, ovvero quelle intime ragioni poetiche, linguistiche e di costruzione plastico-visuale che sottendono il lavoro artistico: un lavoro sempre e comunque rivolto alla materia e orientato all'immagine di figura. I testi pubblicati in occasione delle mostre ma soprattutto gli appunti inediti dell'artista (conservati nel suo archivio personale), testimoniano di questo ininterrotto dialogo tra sé, il mondo e le istanze del fare scultoreo. Allo stato attuale della conoscenza delle carte garelliane, non esiste una riflessione ampia specificamente rivolta all'arte ceramica. La quasi totale assenza di note dichiaratamente rivolte a questo *medium* - amato, scelto e prediletto da Garelli in tutto l'arco della sua vita - non farebbe che avvalorare la tesi che si intende qui presentare a mo' di premessa: la ceramica, intesa quale *medium* che condensa materia, tecnica e processo, non è stata mai e non è da considerarsi una produzione parallela, né in alcun modo subordinata, alle altre espressioni e tecniche scelte e sviluppate da Garelli. D'altronde, è difficile anche solo avanzare ipotesi contrarie, quando si considera che la ceramica rappresenta una costante nella maturazione

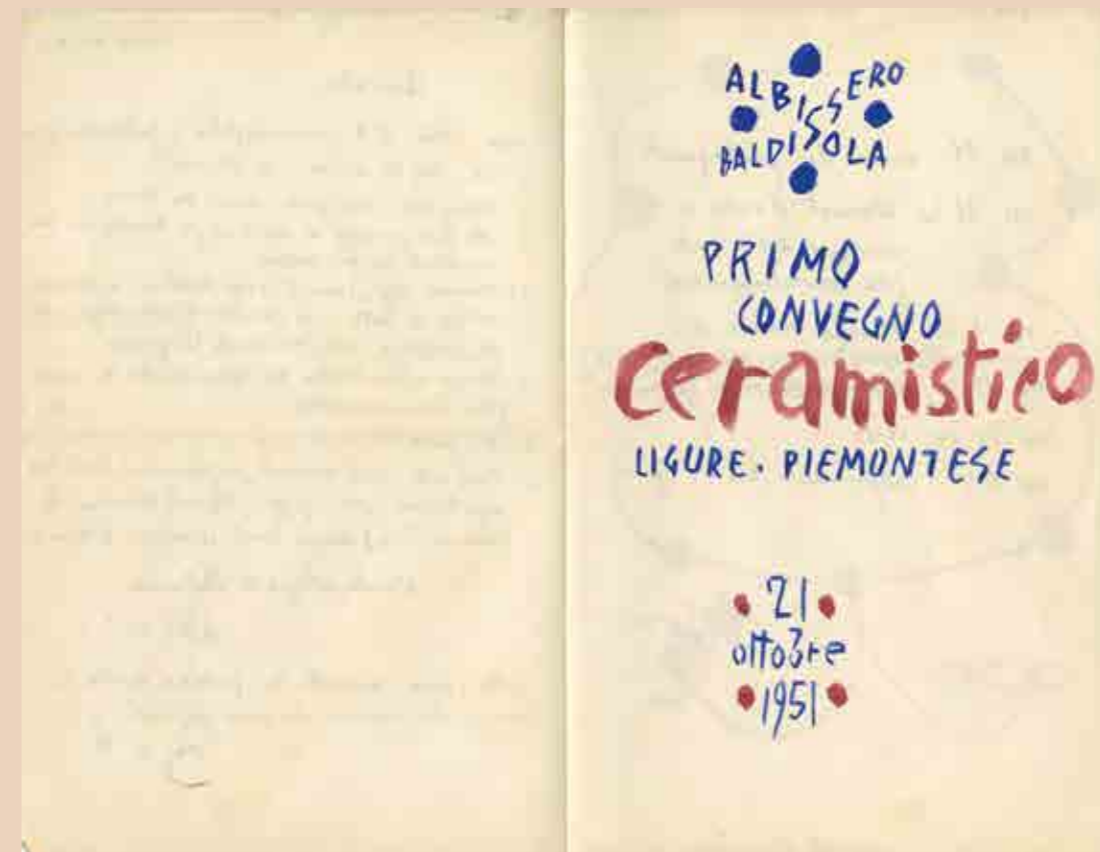


del linguaggio artistico di Garelli, dai primi giovanili esiti degli anni Trenta fino alla conclusione della sua carriera, nel secondo Novecento. Eppure, in alcuni settori della critica qualche fraintendimento su questo piano vi è stato. Nel saggio che apre il catalogo monografico che accompagna la mostra del 2004 di Vallauris e Genova<sup>3</sup>, Giovanni Battista Martini coglie la centralità del fare ceramico nel percorso dell'artista ma al contempo snocciola una semantica che tradisce l'incomprensione faticosa che ha accompagnato per molti anni la scultura ceramica, non solo di Garelli. Martini, infatti, mentre riconosce nella ceramica la «tecnica tradizionale che Garelli seppe orientare verso nuove soluzioni compositive, una pratica costante all'interno della sua ricerca plastica», afferma che essa «rappresentò un parallelo terreno di verifica delle conquiste linguistiche cui [l'artista] perveniva nel campo della scultura»<sup>4</sup>. Che l'argilla sia una materia che consente a Garelli di verificare presupposti plastici in termini di spazio, colore e forma è fuori discussione, e la stessa quantità (per non parlare della qualità, di una rara costanza) di opere consegnate alla storia sta lì a dimostrarlo. Il fatto però che ancora nel 2004, in una mostra transnazionale dedicata alla scultura di Garelli, si consideri la sua produzione fittile come un filone "parallelo" a quello scultoreo, quindi non integrato e assimilato ad esso, stona rispetto alla realtà dei fatti ma risponde pienamente al pregiudizio storiografico e critico sulla ceramica, soltanto in anni recenti quasi

1. Tullio d'Albisola, *Benvenuto al vecchio mondo* 30.9.64, documento manoscritto, AFG



2. Lettera di Franco Garelli a Tullio d'Albisola, 10 ottobre 1951. ATD





3. Franco Garelli al lavoro alla MGA, Albissola Marina, ATD

definitivamente abbattuto da ricognizioni critiche internazionali sempre più puntuali<sup>5</sup>. La prospettiva critica di Giovanni Battista Martini appare più che altro distorta da una certa sfocatura del problema di fondo, quando si legge ancora: «considerata un'attività collaterale, ma non secondaria, la ceramica caratterizzò anche, nella sua specificità operativa, la peculiare inclinazione gestuale e quella caratteristica modellazione, nervosa e spezzata, la cui immediatezza trovò sbocco in un'intensa e febbrile sperimentazione materica»<sup>6</sup>.

Nella lettura dell'opera di Garelli, il paradigma di un canone alto (quello della scultura in metallo?) cui la ceramica si affiancherebbe in parallelo, in maniera complementare e in veste quasi ancillare, era già stato rovesciato da Angelo Dragone nel 1982. Accompagnando una mostra di terrecotte e ceramiche<sup>7</sup>, Dragone scrive in catalogo che il vero passaggio cruciale, nel percorso di autocoscienza artistica di Garelli, era stato quello dal disegno alla modellazione, tanto che egli avrebbe poi trovato esattamente nella scultura «il proprio ruolo, su un piano che gli aveva assicurato la più ampia notorietà ed apprezzamenti anche internazionali»<sup>8</sup>. Ed è a questo proposito, vale a dire nell'ambito della scultura, che Dragone ritiene

4. Vaso di fiori, 1953, terracotta invetriata policroma, 50 x 28 cm

5. Madonna della Misericordia, 1965, terracotta invetriata policroma riflessa, 64 x 26 cm



si debba «riconoscere un posto tutto particolare all'attività del ceramista, frutto d'una scoperta che l'aveva subito preso, esaltandolo»; e infine conclude: «può colpire, ma non sorprendere, la coerenza che nell'intera sua opera ha assunto lo sviluppo del linguaggio ceramico cui s'accompagnò ogni altro genere di esperienza, anche quando Garelli si dispose a cercare l'immagine dell'uomo del proprio tempo nei ritagli di lamiera e nei più diversi residuati metallici d'una fabbrica torinese d'automobili»<sup>9</sup>. Il ragionamento funziona e trova riscontro nelle fonti dirette: se è vero che l'attività scultorea in ceramica ha accompagnato l'intera vita artistica di Garelli, sarebbe casomai più logico considerare le altre espressioni plastiche e visive - disegno, pittura e scultura in metallo - come delle declinazioni parallele e complementari rispetto a una dominante e costante attività ceramica. Oltre a identificare Garelli come uno scultore - e, più precisamente, uno scultore ceramista - Dragone coglie le abilità dell'artista a muoversi all'interno della regola artigiana che presiede al governo dei materiali, lasciando intendere che l'«irripetibile magistero» di Garelli si sia forgiato e infine accreditato in un formidabile e originale lavoro di interpretazione delle tecniche, a partire dai processi chimici di terre, colori, smalti, cotture, lustrì e riflessi.

Fatta questa premessa, possiamo tornare sul tema delle riflessioni teoriche con cui Garelli accompagna il proprio lavoro plastico. Non è del tutto vero, infatti, che egli non riservi alla ceramica alcuna particolare riflessione: vi sono almeno due casi, seppur marginali, dai quali si possono dedurre alcuni pensieri dell'artista. Un primo indizio dell'autentica passione che egli nutre per la lavorazione dell'argilla viene dal

breve testo con cui Marcel J. Gaillard introduce una mostra di ceramiche di Garelli alla Galleria del Cavallino di Venezia nel 1949<sup>10</sup>. Gaillard riporta il suo incontro con Garelli, il quale gli «comunicava su una meravigliosa spiaggia della Riviera il fascino della cottura a gran fuoco», e procede ricordando: «allora i particolari della tecnica [venivano] mescolati nel discorso con le espressioni della sua ansia interiore»<sup>11</sup>. Confidando nell'onestà del critico, in quell'occasione Garelli avrebbe ribadito il proprio pensiero artistico-religioso, affermando «non lavoro perché voglio, lavoro perché credo» (Ibidem). Il ragionamento sulla ceramica avrebbe portato Garelli a concludere, secondo la restituzione di Gaillard, che questo suo lavoro era sempre e comunque teso alla costruzione di una forma, che è pur sempre figura umana: «l'uomo 'misura di tutte le cose'»<sup>12</sup>. Il Garelli-pensiero umanista viene ribadito successivamente, non più evocato indirettamente dalla voce di un critico ma per stessa mano dell'artista; nella brevissima nota che accompagna il depliant della mostra di piatti decorati, che si tiene al Circolo degli Artisti di Torino, nell'autunno 1954<sup>13</sup>, Garelli scrive: «con l'uomo nasce la ceramica, questa vicenda di terre e di fuoco, e con l'uomo seguita. Ci si trova implicati per vari rami: questioni di forme e colori, il fascino della materia, del casuale, o l'occhio trepido alla 'spia', o il pezzo che scotta in mano e ancora, finalmente, decorare una cosa utile, un camino, un vaso, dei piatti. Mansueti questi piatti, a forchetta e pennello, messaggeri anche di un'avventura di piatti non funzionali (no-industrial-design): dolce circe, piatti immorali!»<sup>14</sup>.

Sono diversi gli elementi significativi in questo apparentemente trascurabile documento. Anzitutto la data del testo (13 novembre 1954) è indiziaria di una fase cruciale nella ricerca scultorea in ceramica di Garelli; due giorni dopo, si concludeva la X Triennale di Milano, un'edizione segnata anche dallo scontro dialettico tra Max Bill e Asger Jorn durante il Congresso Internazionale dell'Industrial Design. Al congresso faceva da sfondo, ma in controcanto, la mostra di ceramiche informali realizzate quell'estate nell'Incontro Internazionale della Ceramica, da Karel Appel, Enrico Baj, Guillaume Corneille, Sergio Dangelo, Asger Jorn e Roberto Sebastian Matta alla fornace Mazzotti Giuseppe Albisola (MGA), sotto la direzione carismatica di Tullio d'Albisola. Garelli, come Lucio Fontana ed Emilio Scanavino, pur non figurando tra i partecipanti "ufficiali" dell'incontro è ben presente in fabbrica durante le occasioni di lavoro collettivo che compongono quello che, negli intenti di Jorn, è il primo esperimento del Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario (MIBI) (Lehmann-Brockhaus 2013)<sup>15</sup>. Quando annota quelle poche righe nel depliant della mostra torinese, dunque, Garelli è reduce da mesi di confronto, dibattito e soprattutto lavoro in fornace, a tu per tu con colleghi impegnati in altrettanto originali sperimentazioni con la terracotta.

Altro elemento indiziario sono i "cento piatti" esposti per l'occasione, riprodotti parzialmente nella pagina interna del depliant. La pur bassa qualità dell'immagine, coerente con i tempi, è però sufficiente a risalire alla tipologia di matrici utilizzate dall'artista. Garelli, infatti, realizza i suoi piatti nelle diverse manifatture albisolesi che frequenta abitualmente fin dai primi anni Cinquanta: la MGA, soprattutto,

ma anche la CeAs<sup>16</sup> e la Cooperativa Stovigliai (negli anni seguenti anche Ceramiche Minime Fratelli Pacetti, come dimostra lo splendido rilievo parietale installato nel museo-giardino della ditta nel 1957). La decorazione di oggetti d'uso, che naturalmente trova nella tradizione dei piatti rinascimentali e barocchi di rappresentanza la più alta ascendenza, in questo caso rientra piuttosto in un uso corrente del piatto popolare, decorato in "stile moderno" già a partire dal Futurismo. Questa tendenza si fa più consistente dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando i decori dell'avanguardia sono volutamente declinati in operazioni di contaminazione con la produzione artigianale e industriale di stoviglie. Asger Jorn nel 1955, ad Albisola Marina, avvia il secondo esperimento del MIBI: la libera decorazione di piatti industriali (recuperati tra gli scarti di fabbrica della FAC<sup>17</sup>), da parte di bambini in età prescolare (Jorn 1958). Anche Enrico Baj, che del MIBI è cofondatore insieme a Jorn, si dedica alla stessa pratica anti-industriale, producendo alcuni piatti della medesima serie, decorati in modo infantile e in linea con la sua poetica nucleare dell'epoca. Garelli sembrerebbe riferirsi a tale *milieu* quando, nel depliant della mostra al Circolo degli Artisti, sottolinea: «un'avventura di piatti non funzionali (no-industrial-design)», lanciando al contempo un segnale ammiccante alla poesia futurista di Tullio d'Albisola, con quella chiusa venata di ironico eros: «dolce circe, piatti immorali!»<sup>18</sup>.

A dimostrazione di quanto il problema del rapporto tra le arti, e tra queste e l'industria e la tecnica, fosse attuale per Garelli, sta il fatto che l'artista partecipa al dibattito del Congresso Mondiale degli Artisti Liberi, che si svolge ad Alba dal 2 settembre 1956. Il congresso, organizzato da Jorn insieme a Piero Simondo, Elena Verrone e Pinot Gallizio, com'è noto raccoglie esponenti dei movimenti CoBra,

6. Cartolina di Franco Garelli a Tullio d'Albisola, 22 agosto 1963, ATD







7. *Piatto con cavallo*,  
1952 circa, terracotta  
invetriata policroma  
con lustro metallico,  
25 cm, recto

Bauhaus Immaginario, Internazionale Lettrista e Arte Nucleare, ed è occasione anche di esporre, probabilmente per la prima volta in modo retrospettivo in Italia, le ceramiche futuriste realizzate alla MGA negli anni Venti-Trenta. Garelli, che difficilmente non aderisce a nessuna di queste formazioni, in quella compagine sicuramente testimonia una via espressiva piena e autonoma, che attinge sia al Futurismo (al quale si era comunque avvicinato in giovane età, cfr. Crispolti 1966) sia all'Informale materico, comprendendo il ragionamento sulla figura in chiave neo-cubista e organicista, e intercettando solo tangenzialmente quel bacino di prefigurazioni e de-figurazioni post-surrealiste, di cui i CoBrA e i Nucleari erano allora fra gli interpreti più originali.

Sarebbe pertanto fuorviante ritrarre Garelli solo come un ricostruttore della figura umana dopo le disgregazioni (formali) delle avanguardie storiche e dell'informale e gli scempi (esistenziali e umanitari) della guerra. Garelli riflette sul volume e sullo spazio, oltre che sulla forma, non soltanto attraverso il pieno e il vuoto, come giustamente più volte ricordato dalla critica<sup>19</sup>, ma da una prospettiva maggiormente consapevole del ruolo dell'immagine e dell'estetica nella vita quotidiana<sup>20</sup>; un'attitudine alla totalizzazione del processo creativo sicuramente maturata a partire dalla sedimentazione dei principi del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915)<sup>21</sup> ma tralasciata verso esiti ben più attuali nella riflessione sullo scontro tra immaginazione e tecnica, intesa quest'ultima come macchina che genera forme e oggetti in produzioni industriali e seriali. Questo vasto tema era stato ampiamente dibattuto e sviscerato dal drappello internazionalista orbitante attorno a Jorn tra l'Incontro di Albisola del 1954 e il Congresso di Alba del 1956. È dunque possibile comprendere come la presenza di Garelli non fosse, in questo tipo di incontri, né occasionale né secondaria, quanto piuttosto consapevole, propositiva e per certi versi autonoma. Risale infatti già al 1952-1953 una serie di sue variazioni in ceramica che evidentemente ragionano sulle derivazioni espressive e informali di oggetti d'uso quotidiano ormai acquisiti dall'industria e dall'artigianato, come ad



8. *Natura morta*,  
1950 circa, terracotta  
policroma, 18 x 32 cm

9. *Scultura senza  
titolo*, 1951, terracotta  
smaltata,  
12,5 x 12,5 x 12 cm



esempio la forma-brocca. In queste sculture è sempre riconoscibile, infatti, l'impianto dell'oggetto di partenza, mediante un percorso mentale a ritroso del processo esecutivo, mentre l'esito finale è talvolta spiazzante per originalità visiva e plastica (figg. 14-15).

Che non si tratti di una frequentazione occasionale, quella di Garelli con gli ormai prossimi situazionisti<sup>22</sup>, è dimostrato anche dalla sua partecipazione, dal 10 al 15 dicembre 1956, alla Manifestazione del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginario che si tiene all'Unione Culturale di Torino. Il 1956 coincide con il trasferimento a Torino di Michel Tapié, che di Garelli sarà un deciso sostenitore fino ai primi anni Sessanta. Nel 1957 la prima mostra organizzata da Luciano Pistoì per la sua Galleria Notizie (una personale di Wols) si tiene, come è noto, nello studio torinese di Garelli<sup>23</sup>. Inoltre, i contatti con il Gruppo Gutai e la collaborazione con Tapié rafforzano in lui l'interesse per la cultura giapponese, portandolo a tenere, nel settembre 1959, mostre personali a Tokyo, Kyoto e Osaka. L'anno successivo è la volta del suo primo viaggio a New York<sup>24</sup>. La seconda metà degli anni Cinquanta segna dunque, per l'uomo e per l'artista Garelli, un deciso salto nell'arena internazionale, all'insegna della libera espressione gestuale e materica che coinvolge *media* e materiali diversi, a partire dalla ceramica.

Quando Garelli si affaccia al Giappone e agli Stati Uniti, la sua ricerca scultorea risulta già da quasi un decennio orientata in modo parallelo a soluzioni nettamente informali piuttosto che aperte ad accogliere una figurazione neo-cubista o espressionista. Il campo dove queste variazioni si manifestano in modo inequivocabile e completo è proprio quello della ceramica, che offre all'artista piena libertà di sperimentazione nel confronto costante (sempre cercato anche nella scultura in metallo) con le prerogative tecniche e fisiche dei materiali prescelti.

La fornace in cui Garelli consolida sempre più il lavoro con la terra è la MGA, diretta allora dai due fratelli Torido Mazzotti, per la parte tecnica e produttiva, e Tullio d'Albisola per la parte artistica. Dai documenti oggi noti è possibile collocare i



10. Franco Garelli e Tullio d'Albisola nel 1965 circa, ATD

primi approcci di Garelli alla Mazzotti nel 1946, con un evidente intensificarsi della collaborazione a partire dal 1948. L'artista, che negli anni Trenta aveva già lavorato la ceramica con aderenze linguistiche al Novecento italiano, e con uno sguardo attento alla plastica di Arturo Martini<sup>25</sup>, entrando alla MGA può avvantaggiarsi dell'esperienza diretta e ravvicinata di un vasto repertorio di soluzioni formali dell'avanguardia contemporanea, a partire dall'importante produzione dei futuristi liguri e torinesi<sup>26</sup>. Fra anni Trenta e Quaranta, com'è noto, la fabbrica ospita anche Lucio Fontana, Salvatore Fancello, Aligi Sassu, Agenore Fabbri e Giacomo Manzù: autori che esprimono una figurazione espressionista, arcaicizzante o proto-informale. Ad eccezione di Manzù e Fancello, che per ragioni diverse non frequenteranno più la fabbrica dalla fine degli anni Quaranta, gli altri sono invece ben presenti alla Mazzotti nel dopoguerra. A essi si aggiungono Emilio Scanavino, Sandro Cherchi, Roberto Crippa, Sergio Dangelo e Giuseppe Capogrossi, solo per citarne che alcuni. Non è dunque un caso che la scultura di Garelli subisca un evidente scatto in avanti, un'accelerazione nella sperimentazione delle forme, tra il 1948 - anno dell'avvio dell'impegno più costante presso la MGA - e il 1954, anno sia dell'Incontro Internazionale della Ceramica sia della XXVII Biennale di Venezia. Garelli quell'anno partecipa alla Biennale e può quindi senz'altro vedere le due sale personali di Lucio Fontana e Leoncillo: artisti che in quel momento si trovano in due punti molto diversi dei rispettivi percorsi di ricerca, basati entrambi comunque sulla scultura in ceramica. La collaborazione e l'amicizia con Tullio d'Albisola si spiegano anche con lo spirito chiaramente neo-futurista e ceramologo di Garelli, di cui troviamo vivida testimonianza tanto nelle opere realizzate alla Mazzotti quanto nelle lettere inviate a Tullio<sup>27</sup> (fig. 2). Durante questo secondo noviziato da ceramista, grazie alla MGA Garelli ha inoltre l'opportunità di conoscere da vicino anche l'opera ceramica di

Pablo Picasso. La prima visita di Tullio d'Albisola a Picasso a Vallauris data all'estate del 1947 e ottiene anche una discreta risonanza mediatica<sup>28</sup>. Negli anni seguenti i ritagli a stampa conservati da Tullio nel suo archivio personale registrano numerose esposizioni italiane sulla ceramica di Picasso, segno di un'attenzione particolare da parte non solo di Tullio ma della critica d'arte italiana in generale. Nell'agosto 1950 la visita al maestro catalano può finalmente essere replicata e questa volta a Tullio si uniscono Fontana, Fabbri e Garelli<sup>29</sup>. L'impressione che questo incontro suscita in Garelli, tramandata più volte dalla storiografia, si insinua in lui forse più sottopelle che non a livello di ispirazione formale: analizzando il *corpus* di opere realizzate alla MGA dopo la visita a Picasso, è possibile intravedere una febbrile e diversificata ricerca di soluzioni espressive inedite, che alla base hanno proprio la metamorfosi della materia tra i poli dell'oggetto forgiato e di quello immaginato, ovvero tra la forma del manufatto ceramico e quello della figura umana, animale o vegetale. Si potrebbe dunque ipotizzare che la lettura di Picasso da parte di Garelli avvenga su un piano del metodo interno alla costruzione delle forme, aderente al principio generativo e inventivo delle immagini.

Questa intensa attività creativa, cristallizzata in decine di sculture in ceramica, si colloca nella cronologia garelliana dopo il 1950 e ancor più tra il 1951 e il 1952, anni in cui non solo la ceramica di Picasso viene esposta maggiormente in Italia, tra Venezia e Milano<sup>30</sup>, ma in cui si moltiplicano anche le occasioni di confronto pubblico con altri scultori ceramisti. Nella IX Triennale di Milano, inaugurata il 12 maggio 1951, la sezione della ceramica accoglie esempi di produzioni artistiche e di design delle

11. Triennale di Milano, 1951. Sezione della ceramica. Foto: Carlo De Carli. Archivio Storico della Triennale di Milano





principali manifatture nazionali, insieme a sculture di artisti come Fontana, Fabbri, Melotti e Garelli stesso (fig. 11).

Nonostante questa ricchezza di stimoli e confronti, la scultura di Garelli appare sempre coerente a se stessa e al processo dialettico tra artista, materia e fuoco, all'interno dell'officina del ceramista. Certo, è facile intravedere vaghe assonanze in certi esiti espressivi, talvolta con Fontana, altre con Leoncillo, Picasso o Melotti, ma in molti casi gli anni di realizzazione coincidono talmente che non è davvero possibile stabilire se si tratti di ascendenze dichiarate e consapevoli oppure di comprensibili riverberi reciproci e simultanei. Dal carteggio con Tullio d'Albisola si intuisce come Garelli si senta sicuro del proprio lavoro ceramico proprio e anche in virtù di trovarsi all'interno del ventre rassicurante e confidente della MGA, trovando in Tullio quel punto di riferimento illuminante che può elargire benedizioni agli artisti del fuoco. Credo vadano interpretati in questo senso documenti come la lettera di invito a Tullio a partecipare all'altisonante Primo Congresso Ceramistico Ligure-Piemontese, organizzato da Garelli stesso a Baldissero d'Alba il 21 ottobre 1951, o la poesia *Benvenuto al Vecchio Mondo* dedicata da Tullio a Garelli il 30 settembre 1964 (figg. 1-2).

Partiamo dal convegno del 1951. La bozza di programma scritta e disegnata a mano da Garelli e inviata a Tullio vede all'ordine del giorno un *vermouth d'onore* alle 11.30, con consegna della medaglia commemorativa; alle 12.30 un pranzo sociale con

12. *Uomo con pesce*, 1949 circa, terracotta invetriata, 61 x 30 cm

13. *Uomo con pesce*, 1949, terracotta smaltata invetriata policroma, 58,5 x 19 x 15 cm, particolare

“DISCORSO UFFICIALE” di Tullio d'Albisola (evidentemente unico relatore e pretesto per l'organizzazione dell'evento); pisolino facoltativo alle 13.30; varie ed eventuali alle 15.00 (quindi chiacchiere in libertà); scioglimento del convegno alle ore 17.

Passando alla poesia di Tullio dedicata all'amico, si tratta di un componimento in rima in sette strofe dattiloscritte, che si conclude così: «tutto rima in questo paese / dalla pop-art ai nuovissimi / il tuo genio caro Garr / vale i sorrisi della Nanni / e la stima in ferro saldato / del vecchio tullio che ti saluta / maestro amico 'bentornato'». Tullio apre metaforicamente le braccia all'amico che “torna” al suo *medium* prediletto, la ceramica, dopo le divagazioni internazionali: viaggi, mostre e altre sperimentazioni plastiche. Cita la Pop Art (trionfante alla Biennale di Venezia di quell'anno) e ricorre a un soprannome futurista per Garelli (Garr), riconoscendogli stima in “ferro saldato” come le sue sculture.

L'affetto di Tullio per l'uomo è pari alla considerazione delle sue doti da scultore ceramista. Celebri sono infatti le frasi con cui il poeta racconta il lavoro dell'amico all'interno della raccolta *Amore del gran fuoco*: «conosce tutte le tecniche ceramistiche, dal gres, ai bucheri, ai riflessi metallici. È un ceramista completo, moderno e studioso, profondo dell'antica arte del fuoco. [...] Attualmente è uno degli scultori più rappresentativi del XX secolo, impegnato nelle più avanzate ricerche plastiche»<sup>31</sup>.

Tullio d'Albisola rammenta poi così la presenza di Garelli durante l'Incontro Internazionale della Ceramica del 1954: «lo ricordo durante l'incontro memorabile alle ceramiche di Albissola nell'estate del '54: Garelli trova amici internazionali, fanatici barbari della ceramica che quanto lui vogliono dominare terra e fuoco!»<sup>32</sup> (figg. 12-13).

Anche quando la ditta Mazzotti Giuseppe cambierà volto e nome, dividendosi in due segmenti nel 1959, Garelli continuerà a recarsi da Tullio, marcando le proprie sculture non più MGA ma VM: Vittoria Mazzotti, il nuovo marchio di uno dei due rami dell'azienda madre, gestito da Vittoria, sorella di Torido e Tullio, insieme a quest'ultimo.

Tra il 1954 e poi in modo più definito nel decennio successivo, nella scultura in ceramica di Garelli compaiono sempre più di frequente elementi formali preordinati, come cilindri e sezioni di cilindri foggiate al tornio. Questi elementi partecipano alla costruzione di figure totemiche astratte, dall'architettura complessa. Con il procedere degli anni, e compiutamente dopo il 1960, tali soluzioni paiono semplificarsi nella giustapposizione di forme tubolari. La frequentazione della scena giapponese e ancor più di quella americana potrebbe aver influito su questa svolta, che successivamente trova vistosamente nuova ragione plastica nella restituzione alterata di oggetti reali (i guanti e i tubi appunto). Stati Uniti e Giappone, negli stessi anni, costituiscono un bacino di coltura per la scultura in ceramica altrettanto fertile (per non dire di più) di quello europeo. Tuttavia, come sempre capita per artisti della levatura di Garelli, i quali fanno propri i processi tecnici artigianali in base al materiale scelto, qualsiasi riferimento internazionale e su larga scala non può sostituire o prescindere dalla ricerca sul *genius loci*, e questo vale ancor di più nel caso dei territori italiani. Così,



i tubi delle sculture degli anni Sessanta, certo di futuristica memoria albisolese<sup>33</sup>, trovano nuova ragione e nuova vita nelle manifatture di Castellamonte, non a caso specializzate da secoli in comignoli e tegole, che altro non sono che cilindri e sezioni di cilindri.

Un tentativo di sistematizzazione dell'opera in ceramica di Garelli all'interno della sua vasta produzione artistica (in particolare scultorea) è stato avviato da Crispolti nella sua pubblicazione del 1966: il volume, edito dalla casa editrice Minerva, si conclude infatti con la sezione intitolata *Per un catalogo dell'opera di Garelli*. È necessario ripartire da studi come quello, così come dagli altri, più recenti, promossi dall'Archivio Franco Garelli, per gettare ulteriore luce sul contributo di Garelli alla definizione di un linguaggio scultoreo pienamente internazionale, attraverso il *medium* plastico primario: la ceramica.

14. *Scultura senza titolo*, 1953, terracotta smaltata, 31 x 26 x 23 cm

15. *Scultura senza titolo*, 1952 circa, terracotta smaltata, 22 x 34,5 x 31 cm

<sup>1</sup> Per questo testo mi sono avvalso della documentazione gentilmente messa a disposizione dall'Archivio Franco Garelli, dall'Archivio Tullio d'Albisola e dall'Archivio d'Arte Contemporanea dell'Università di Genova. Questi archivi saranno citati nel testo con le seguenti abbreviazioni: AFG, ATD, AdAC.  
<sup>2</sup> «Dico subito: chi mi interessa soprattutto è l'uomo», F. Garelli, *Garelli e il "caso d'uomo"*, in Pesci Rossi, Milano 1949, p. 19, cit. in G.B. Martini, *Scultura come avventura umana*, in *Garelli*, catalogo della mostra (Vallauris, Musée national Picasso "La Guerre et la Paix", Musée Magnelli, musée

de la céramique, 27 giugno-7 giugno 2004; Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 16 luglio-26 settembre 2004), a cura di G.B. Martini, A. Ronchetti, Milano 2004, p. 18.  
<sup>3</sup> Martini 2004.  
<sup>4</sup> Ivi, p. 18.  
<sup>5</sup> *A Secret History of Clay. From Gauguin to Gormley*, a cura di S. Groom, London 2004; *Vitamin C: Clay + Ceramics in Contemporary Art*, a cura di C. Lilley, London 2017; I. Biolchini, *Viva. Ceramica arte libera*, Pistoia 2021.  
<sup>6</sup> Martini 2004, p. 18.  
<sup>7</sup> *Garelli. Terrecotte e ceramiche*, Torino, Galleria Pirra Ceramiche, 24 marzo-24 aprile 1982. AdAC.

<sup>8</sup> A. Dragone, *Ceramiche di Franco Garelli*, in *Garelli. Terrecotte e ceramiche*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Pirra Ceramiche, 24 marzo-24 aprile 1982), Torino 1982, pp. s.n.  
<sup>9</sup> Ibidem.  
<sup>10</sup> *Ceramiche di Franco Garelli*, Venezia, Galleria d'Arte del Cavallino, 3-13 settembre 1949. AFG.  
<sup>11</sup> M.J. Gaillard, [testo senza titolo], in *Ceramiche di Franco Garelli*, depliant di mostra (Venezia, Galleria d'Arte del Cavallino, 3-13 settembre 1949). AFG.  
<sup>12</sup> Ibidem.  
<sup>13</sup> *100 piatti in ceramica di Franco Garelli*, Torino, Circolo degli

Artisti, 13-21 novembre 1954. AFG.

<sup>14</sup> F. Garelli, [testo senza titolo], in *100 piatti in ceramica di Franco Garelli*, depliant di mostra (Torino, Circolo degli Artisti, 13-21 novembre 1954), s.p. AFG.

<sup>15</sup> Nella puntuale ricognizione di Lehmann-Brockhaus Garelli viene più volte citato e la sua presenza nella MGA durante il periodo dell'Incontro Internazionale della Ceramica è debitamente documentata.

<sup>16</sup> Ceramisti Associati, fabbrica fondata nel 1945 ad Albissola Marina, cessa l'attività nel 1969.

<sup>17</sup> Fabbrica Albisolese Ceramiche, fondata ad Albisola Superiore nel 1950 e chiusa nel 2012.

<sup>18</sup> Garelli 1954: s.p. L'opera di Tullio d'Albisola (Albissola Marina, 1899-1971) si distingue per un'ironia pungente, applicata anche a registri lirici amorosi ed erotici. Si pensi ad esempio ai boccali policentrici, della serie *Fobia anti-imitativa di Tullio*, decorati sul piede con scritte che inneggiano ai vizi della carne, come "bere, amare, fumare". Ancor più indicativo è il poema futurista, sensuale ed erotico, *L'anguria lirica*, pubblicato nel 1934 in edizione litolata, con illustrazioni di Bruno Munari. Si veda in proposito Colucci 2021.

<sup>19</sup> È anzitutto Garelli stesso a insistere sui «vuoti attivi» della scultura, nel testo di autopresentazione nel depliant di mostra *Franco Garelli*, Milano, Galleria del Naviglio, 24 marzo-2 aprile 1957 (AdAC). Concetto più volte sottolineato da Tapié nei testi che presentano le mostre di Garelli tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, ripreso in seguito dalla storiografia critica (cfr. E. Crispolti, *Sculture di Garelli*, Torino, 1966., Martini 2004).

<sup>20</sup> L'impegno morale della scultura di Garelli viene rilevato da A. Galvano, *Franco Garelli. Pitture,*

*disegni, ceramiche*, depliant di mostra (Venezia, Galleria d'Arte del Naviglio, 30 aprile-7 maggio 1949). AFG. R. Guasco, *Garelli*, Catalogo della mostra, Roma 1960. Crispolti 1966.

<sup>21</sup> Garelli aveva frequentato il gruppo futurista torinese, le cui ricerche nella grafica, nell'arredamento, nell'architettura, nella musica e nel design sviluppavano in parte le istanze teoriche del manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo*, firmato da Giacomo Balla e Fortunato Depero nel 1915.

<sup>22</sup> Le premesse del Laboratorio sperimentale del MIBI e del Congresso di Alba del 1956 portano alla creazione dell'Internazionale Situazionista nel luglio 1957 a Cosio di Arroscia (Imperia).

<sup>23</sup> *Torino sperimentale 1959-1969*, a cura di L.M. Barbero, Torino 2010.

<sup>24</sup> A. Costantini, *"Dopo il Giappone e dopo New York". Le ultime opere di Franco Garelli oltre l'art autre e prima dell'arte povera (1959-1967)*, in *Garelli*, catalogo della mostra (Vallauris, Musée national Picasso "La Guerre et la Paix", Musée Magnelli, musée de la céramique, 27 giugno-7 giugno 2004; Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 16 luglio-26 settembre 2004), a cura di G. B. Martini, A. Ronchetti, Milano, 2004, pp. 28-37.

<sup>25</sup> *Al riparo dalla tempesta. Franco Garelli 1909-1973*, a cura di M. Franzone, Perugia 2019.

<sup>26</sup> Sulle presenze futuriste alla MGA si veda Crispolti 1982.

<sup>27</sup> Le lettere di Franco Garelli, ad oggi ancora inedite, costituiscono un fondo dell'archivio personale di Tullio d'Albisola.

<sup>28</sup> Nel numero unico del 31 dicembre 1947-1 gennaio 1948 del «Quotidiano della Sera», Mario Lepore traccia la cronaca della visita di Tullio d'Albisola a Picasso, presso la fornace Ramié di Vallauris, che si svolge in

presenza del poeta Aragon e della compagna Elsa Triolet. La notizia viene rilanciata anche da «Milano Sera» lo stesso giorno. In una lettera a Tullio d'Albisola, datata 10 dicembre 1947, Lucio Fontana scrive: «la vostra visita a Picasso si ripercuote a Milano e mi dispiace non essere stato presente», si veda *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola (1936-1962)*, a cura di D. Presotto, in «Quaderni di Tullio d'Albisola», vol. 4, Savona 1987, p. 111.

<sup>29</sup> La visita è riportata nell'articolo *Tre ceramisti da Pablo Picasso*, «L'Unità», 18 agosto 1950. ATD.

<sup>30</sup> Nell'estate 1951 Carlo Cardazzo organizza una mostra di ceramiche di Picasso nell'ala napoleonica di Palazzo Correr a Venezia. In seguito la mostra viene portata a Milano, alla Galleria del Naviglio, dal 22 dicembre 1951 al 4 gennaio 1952. Si veda Picasso.

*La sfida della ceramica*, catalogo della mostra (Faenza, Museo internazionale delle Ceramiche, 1° novembre 2019-13 aprile 2020), a cura di C. Casali, S.H. Gonzalez, H. Theil, Cinisello Balsamo 2019.

<sup>31</sup> T. d'Albisola, *Amore del "Gran Fuoco"*, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1962, pp. 84-85.

<sup>32</sup> T. d'Albisola, *Un protagonista della ceramica moderna italiana: Franco Garelli*, in E. Crispolti, *Sculture di Garelli*, Torino 1966, p. 111.

<sup>33</sup> Una delle poesie futuriste più note e di maggior successo di Farfa (Vittorio Tommasini 1881-1964) è senza dubbio *Tuberie*, pubblicata nella raccolta *Noi miliardario della fantasia* (Milano 1933). Della stessa serie dedicata ai "tubi" fanno parte anche disegni, progetti di piatti decorati e sculture in ceramica realizzate alla MGA. Farfa aveva aderito al gruppo futurista di Torino, città in cui aveva vissuto prima di trasferirsi definitivamente a Savona nel 1929.