



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**

Università degli Studi di Torino

Corso di Laurea in Beni Culturali

Luigi Carluccio

Un'indagine sull'attività pubblicistica condotta dal 1934 al 1981 nel contesto
delle trasformazioni che hanno caratterizzato il Novecento

Tesi di Laurea

Relatore/Relatrice

Varallo Franca

Candidata

Caira Giulia

Matricola 868583

Anno Accademico 2024/2025

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto la professoressa Franca Varallo, la mia relatrice, per aver accettato di seguire lo svolgimento dell'elaborato in tutte le sue fasi, trasmettendomi il valore della cura e del rigore scientifico.

Inoltre, ringrazio tutta la mia famiglia: mamma Carmela, Ugo, Renzo e Rosi. In particolare a Rosi, mia sorella, va tutta la mia gratitudine per aver sostenuto negli anni tutti i miei progetti con incrollabile fiducia.

Indice

Introduzione.....	I
1. Biografia ed esordio giornalistico.....	1
2. Luigi Carluccio dopo il 1946.....	19
2.1 <i>La città di domani</i>	20
2.2 Le recensioni delle mostre e degli eventi, dagli anni '40 agli anni '70.....	33
3. Il giornalismo d'arte sulle riviste nazionali tra gli anni '70 e '80.....	71
3.1 «Panorama Arte» e «Panorama Fotografia».....	71
3.2 «Bolaffi Arte» e «Il Giornale».....	91
Appendice.....	103
Bibliografia.....	132

Introduzione

Il presente lavoro è il risultato di un'indagine avviata a partire dalla lettura preliminare della cronaca critico-pubblicistica di Luigi Carluccio. Il critico, formatosi negli ambienti della cultura torinese, figura tra i più energici testimoni della scena dell'arte italiana a partire dal dopoguerra. Tale evidenza rende le sue testimonianze particolarmente efficaci per illustrare il carico di contenuti di un'epoca, contrassegnata da luci e ombre, e per scandire le tappe dei trascorsi artistici maturati nel quadro delle grandi trasformazioni sociali e culturali del Novecento.

Lo studio è articolato in tre capitoli riferiti a una selezione di testi estratti dai quasi tremila redatti. Il primo propone un sintetico profilo biografico che include gli esordi giovanili risalenti al 1934 – su «Arte Cattolica», «Avvenire d'Italia» e «Il Lambello» –, un periodo nel quale l'autore firma i propri testi come Gino Carluccio. Il secondo è suddiviso in due sezioni relative agli articoli scritti dal 1946, l'anno del ritorno all'attività giornalistica dopo la lunga interruzione imposta dal conflitto mondiale, prima collaborando con «Il Popolo Nuovo» e, successivamente, con la «Gazzetta del Popolo». L'unità tematica della prima sezione è incentrata sul processo di ricostruzione in atto nel paese, interpretato non solo come la naturale conseguenza dello stato di disfacimento fisico delle città italiane ma anche come un'opportunità per istituire il paradigma «ricostruire secondo uno schema nuovo»¹, auspicando la rinascita di una nazione felicemente proiettata verso il futuro. La seconda parte è un resoconto delle attività espositive documentate nelle recensioni – in particolare a Torino ma con uno sguardo volto agli avvenimenti del resto d'Italia –, analizzate alla luce dei dibattiti coevi, a partire dal graduale riavvio delle attività fino ai fenomeni d'internazionalizzazione. Il terzo capitolo è anch'esso strutturato in due parti: la prima affronta la collaborazione di Luigi Carluccio con il periodico «Panorama», in seguito alla chiamata di Lamberto Sechi, per la redazione delle rubriche «Arte» e «Fotografia», dal 1972 al 1979. La seconda parte presenta una raccolta di scritti di carattere monografico dei primi anni Settanta pubblicati sulla rivista «Bolaffi Arte» diretta da Umberto Allemandi, nei quali Luigi Carluccio tratteggia i profili di personaggi descritti come straordinari in ragione dell'importante ruolo assunto nella storia dell'arte contemporanea. L'ultima sezione è dedicata a un gruppo di reportage del 1981 scritti per «Il Giornale» di Indro Montanelli, riguardante alcune grandi mostre storiche e contemporanee.

Per quanto riguarda il reperimento dei contenuti, lo svolgimento della presente trattazione è stato agevolato dall'archivio digitale² dedicato a Luigi Carluccio, nel quale è presente la quasi totalità della

¹ Luigi Carluccio, *La città di domani*, «Il Popolo Nuovo», 23 luglio 1946, p. 3.

² «Questo sito è interamente dedicato a Luigi Carluccio, uno dei maggiori esponenti della critica d'arte contemporanea italiana. Nasce allo scopo, non solo di ricostruirne il percorso biografico, ma di restituire attraverso la raccolta dei suoi scritti, una documentazione diretta e autorevole del contesto artistico e culturale degli anni in cui svolse la sua attività. Il maggior merito della provenienza e reperibilità dei contenuti è dovuta alla paziente ricerca e conservazione, che la moglie Eva Marzetti, fece a suo tempo, degli articoli scritti dal marito e di quelli che lo riguardavano, pubblicati su

sua prosa – articoli su giornali e riviste, testi di presentazione del lavoro di artisti su libri e cataloghi – rappresentando un’importante risorsa per la divulgazione del suo contributo alla critica d’arte. Il sito è stato pubblicato nel 2018 grazie alla volontà degli eredi e alla cura dedicata ai materiali, conservati e preservati nel tempo dalla moglie del critico Eva Manzetti.

Per quanto riguarda gli aspetti tecnici della compilazione è stata necessaria la consultazione delle fonti originali al fine di individuare il contesto e la collocazione dei testi, sia su supporti cartacei, sia su microfilm.

Infine, voglio segnalare la tesi di carattere biografico dedicata al critico della dott.ssa Gabriella Ronchetti³, divenuta un prezioso punto di riferimento e confronto nello svolgimento del mio elaborato.

giornali e riviste per più di quarant’anni. Altra documentazione è stata rintracciata attraverso persone, enti privati e pubblici – in elenco al fondo di questa pagina - che hanno cortesemente fornito la loro disponibilità permettendone la pubblicazione», Luigi Carluccio, <www.luigicarluccio.it>, (ultima visita il 10 marzo 2026).

³ Gabriella Ronchetti, *Luigi Carluccio, Un protagonista a Torino della critica d’arte contemporanea (1911-1981)*, Laurea in storia della critica d’arte, Facoltà di lettere e filosofia dell’Università di Torino, relatore prof. Antonio Tessari, AA:1994-1995.

1. Biografia ed esordio giornalistico

Luigi Carluccio nacque il 5 maggio 1911 a Calimera, un piccolo comune del Salento centrale, in provincia di Lecce. In seguito all'assegnazione a suo padre di una cattedra di maestro elementare si trasferì da ragazzo con la famiglia a Torino, dove s'iscrisse al liceo Massimo D'Azeglio conseguendo la maturità classica nel 1929 e, successivamente, la laurea in Lettere e Filosofia con una tesi su «La decorazione dell'età barocca a Lecce», avendo come relatrice la professoressa Anna Maria Brizio¹. Nonostante l'argomento della tesi, l'interesse per l'arte contemporanea maturò in Carluccio precocemente nella Torino a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, un periodo nel quale la città stava attraversando una fase di grande fermento culturale e artistico che diede origine a importanti fenomeni grazie a una trama di relazioni modellate nel decennio precedente. Si verificò una particolare congiuntura politica e storica che favorì la nascita di relazioni e amicizie che ebbero il merito di creare un ambiente che nel tempo si rivelò stimolante anche per le generazioni future: l'incontro tra Carlo Levi e Piero Gobetti², l'arrivo in città di Felice Casorati³, di Edoardo Persico⁴ e di Lionello Venturi⁵. In particolare il ruolo di quest'ultimo, a cui venne assegnata la cattedra di Storia dell'Arte presso l'Università di Torino nel 1914, fu decisivo non solo in ambito accademico ma anche per aver contribuito ad arricchire l'identità artistica torinese, come consulente per la formazione della collezione di Riccardo Gualino⁶. L'ascesa dell'imprenditore coincise con l'acquisto del castello di Cereseto nel 1918, Gualino si rivolse a Lionello Venturi per avere un parere qualificato per ampliare

¹ Anna Maria Brizio (1902-1982) si formò con Lionello Venturi come storica e critica dell'arte e frequentò la scuola di perfezionamento in Storia dell'arte diretta da Adolfo Venturi. Dal 1930 divenne docente in Storia medievale e Storia moderna alla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino. Si veda: Anna Maria Bisio, Ruggero Rivabella, *Anna Maria Brizio: libera e lucente Maestra d'intelligenza*, presentazione Aurora Scotti Tosini, contributo di Andreina Griseri, Sale, Associazione ex allievi/e Istituto Sacro Cuore, Sale, 2002; Miriam Giovanna Leonardi, *Ottocento Novecento Studi sull'arte contemporanea di Anna Maria Brizio*, tesi di Perfezionamento in Storia dell'arte conseguita presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Relatori: Chiar.mo Prof. M. Ferretti, Chiar.mo Prof. Giovanni Agosti, Chiar.ma Prof.ssa Marisa Dalai Emiliani, Pisa, 2010.

² Riguardo all'incontro tra Carlo Levi e Piero Gobetti si veda: *Carlo Levi, Un'esperienza culturale e politica nella Torino degli Anni Trenta*, in particolare *Carlo Levi e Gobetti* di Norberto Bobbio, pp. 47-51, e *Carlo Levi «Uomo Politico»* di Vittorio Foa, in AAVV, pp. 40-46, stampato in occasione della presentazione a Torino della mostra *Carlo Levi. Disegni dal carcere 1934 – Materiali per una storia*, organizzata dall'Archivio di Stato di Torino, Torino, 1985.

³ Si veda: Giorgia Bertolino (a cura di), Fernando Mazzocca, Francesco Poli *Casorati* Marsilio Arte, Venezia, 2025, catalogo della mostra antologica tenuta a Palazzo Reale, dal 15 febbraio al 29 giugno 2025, a Milano.

⁴ Sulla figura di Edoardo Persico si veda: Michele Dantini, *Precisioni di un'ideologia. Edoardo Persico tra Venti e Trenta: arte, critica, architettura*, «Piano B. Arti e Culture Visive», del 2 febbraio 2019, <<https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/9032>>, (ultima consultazione il 23 aprile 2025).

⁵ Sulla figura centrale di Lionello Venturi (Modena, 1885 - Roma, 1961) nell'ambito degli studi storico artistici, si veda: Giulio Carlo Argan, *Prefazione*, in Lionello Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1972, pp. XV-XXVIII; Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Quodlibet, Roma, 2011; Franca Varallo (a cura di), *Dal Nazionalismo all'esilio, Gli anni torinesi di Lionello Venturi*, a cura di Franca Varallo, Nino Aragno Editore, Torino, 2016.

⁶ Riguardo alle influenze dei personaggi citati e in relazione agli incontri che si sono rivelati fondamentali nella composizione dell'ambiente torinese vissuti da Luigi Carluccio, si veda: Claudio Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore, Un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, cit, pp. 161-177; nel 2022 venne presentato il nuovo allestimento della Collezione Gualino al secondo piano della Galleria Sabauda, con il sostegno della Consulta per la Valorizzazione dei Beni Artistici e Culturali di Torino e il progetto museografico dello Studio Loredana Iacopino Architettura: Musei Reali Torino, *Nuovo allestimento della Galleria Sabauda. La collezione Gualino e le opere del Settecento*, 29 novembre 2022, <<https://tinyurl.com/2cwmmnkn>>, (ultima consultazione 15 settembre 2025); Lionello Venturi, *La collezione Gualino*, Bestetti e Tummielli, Torino-Roma, 1926; Noemi Gabrielli (prefazione), *Collezione Gualino*, catalogo Galleria Sabauda, Sigla Effe, Genova, 1961.

la propria raccolta di opere antiche e moderne. Tra i due non ci fu un'intesa immediata ma nel tempo costruirono un rapporto che si rivelò molto prolifico⁷.

Il ricordo di Lionello Venturi a Torino è un ricordo vivo ed è destinato a rimanere vivo per chissà quanto tempo [...] In un certo senso è tutta una città, nelle sue rimembranze, se si può immaginare che una città conservi ricordi [...] Non è semplice dire in che misura quella stagione abbia ruotato attorno alla figura di Venturi. Certo è che direttamente o indirettamente ogni iniziativa o manifestazione ebbe in quegli anni il suggello di un suo consiglio, di un suo suggerimento, di un suo slancio se non proprio quella di una sua partecipazione effettiva, giacché nella sua personalità non c'erano fratture tra ciò che si impegnava nella scuola e ciò che si impegnava nella vita⁸.

In tale contesto il diciassettenne Luigi Carluccio cominciò a frequentare le mostre che si inauguravano nelle gallerie torinesi, suscitando nel giovane una grande curiosità, in particolare verso gli artisti emergenti che scopriva dalle riviste specializzate, una passione coltivata e condivisa con l'amico Renzo Guasco. Il loro legame risultò formativo e segnò le memorie di entrambi. In una sua testimonianza, Guasco rivelò un curioso aneddoto riguardo a una pesante spedizione inviatagli dall'amico, contenente diversi numeri della rivista «Il Selvaggio»⁹, presso la scuola di Allievi Ufficiali che stava frequentando a Spoleto¹⁰. Si trattava di una pubblicazione costantemente aggiornata sulle linee di tendenza più attuali, tra cui figuravano le opere di artisti quali Ottone Rosai, Ardengo Soffici, Giorgio Morandi, Luigi Bartolini, Mino Maccari, Italo Cremona e Nicola Galante, pittori con i quali i due futuri critici negli anni ebbero modo di sviluppare una conoscenza approfondita e stabilire un legame duraturo.

Durante un loro giro di inaugurazioni, nel 1929 scoprirono il Gruppo dei Sei; tale occasione rappresentò un evento che manterrà nei loro ricordi un importante valore simbolico.

Trascorrevamo molte ore insieme. Ricordo anch'io perfettamente di essere andato con lui alla prima mostra del Gruppo dei Sei, da Guglielmi nel 1929... Molti ricordi della mia amicizia con Carluccio sono legati agli spettacoli veduti insieme al Teatro di Torino, il vecchio Scribe... erano gli anni di Gualino¹¹.

⁷ «All'inizio le nostre relazioni furono contrassegnate da reciproche diffidenze, non poche né piccole. Un mondo divideva il nostro modo di pensare e di sentire. Al mio ottimismo entusiastico corrispondeva un suo pessimismo prudente; al mio slancio la sua ritrosia; al mio anelito verso un'esistenza ardente e coraggiosa, le sue preferenze per una vita di riflessione. D'altro canto la vasta e solida cultura intimidiva il poco che io sapevo; il suo gusto raffinato, nel quale già balenavano sprazzi di modernismo, squassava e demoliva il mio gusto vecchiotto. Egli [...] mutò sensibilmente la mia visuale artistica, e la fuse colla mia vita. [...] Mi insegno ad amare l'arte per l'arte, la bellezza per la bellezza», Riccardo Gualino *Frammenti di vita*, Famija Piemontèisa, 1966, Roma, pp.141-142, citazione rintracciata in Claudio Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore, Un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, cit, p. 163-164.

⁸ Luigi Carluccio, *Un maestro moderno*, «Gazzetta del Popolo», 17 agosto 1961, p. 3.

⁹ «Il Selvaggio» (luglio 1924 – giugno 1943) ebbe due direttori: Angiolo Bencini e Mino Maccari. Uscirono in tutto 200 fascicoli con periodicità varia, pubblicata in Colle di Val d'Elsa in provincia di Siena. Si veda: *Circe, catalogo informatico riviste culturali ed europee*, del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, <<https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-selvaggio>>, (ultima visita il 19/04/2025); si veda inoltre Michela Rosso, *Il Selvaggio 1926-1942: Architectural Polemics and Invective Imagery*, «Architectural Histories, The open access journal of the Eahn», 4(1):4, pp.1-42, 2016, <[doi:http://dx.doi.org/10.5334/ah.203](http://dx.doi.org/10.5334/ah.203)>, (ultima consultazione 10 settembre 2025); Damiano Rossi, *Anni Selvaggi, l'avventura strapaesana di Mino Maccari*, Gog, Roma, 2017; successivamente alla mostra *Riviste. La cultura in Italia nel primo '900*, inaugurata presso la Galleria degli Uffizi (giugno 2023 -gennaio 2024), un'esposizione delle riviste culturali italiane del primo quarto del '900, ora disponibili online nella Collezione BNCF di Internet Archive <<https://archive.org/search?query=bncf+il+selvaggio>> (ultima consultazione il 10 settembre 2025); molti dei numeri pubblicati tra il 1924 e il 1941 e sono presenti inoltre presso l'archivio Apice dell'Università degli Studi di Milano <https://collezioni.unimi.it/fondiapice/?page_id=48#>, (ultima consultazione 10 settembre 2025).

¹⁰ «Un giorno mi arrivò speditomi da Carluccio un pacco di numeri di Selvaggio da distribuire gratuitamente ai miei commilitoni», Renzo Guasco, *L'arte di scrivere d'arte*, Fògola Editore, Torino, 1995, p. 18.

¹¹ Renzo Guasco, *L'arte di scrivere d'arte*, cit, p. 18; il Teatro Scribe di Via Verdi a Torino fu rilevato e riaperto grazie all'iniziativa di Riccardo Gualino, in società con Gigi Chessa e con Guido Maggiorino Gatti, e inaugurato come Teatro

Il Gruppo dei Sei, costituito da Jessie Boswell, Francesco Menzio, Nicola Galante, Gigi Chessa, Enrico Paulucci e Carlo Levi, inaugurò la prima mostra, curata da Edoardo Persico. Tale formazione divenne una sorta di catalizzatore e si distingueva per voler stabilire una presa di distanza netta dalla linea accademica filo-ottocentesca, quella istituzionale condotta da Giacomo Grosso¹², da Leonardo Bistolfi¹³ e dall'orientamento classicista dell'arte ufficiale di regime. I Sei vollero inserirsi nel cuneo dell'esperienze post-impressioniste ereditate da Cézanne e da Matisse, proponendosi come una «corrente di gusto»¹⁴, secondo l'attribuzione di significato indicata da Venturi, il quale aveva individuato nell'arte francese, da Delacroix a Cézanne, l'unica possibile origine da cui potesse scaturire una tradizione di arte moderna. Poco dopo, da Gorizia approdò a Torino il pittore Luigi Spazzapan – destinato a divenire uno degli artisti di riferimento per Luigi Carluccio – il quale entrò in contatto prima con Carlo Levi e poi con i Sei. Con questi stabilì un legame fecondo e duraturo collaborando anche per la produzione di locandine promozionali per il gruppo, grazie alla sua esperienza professionale in campo grafico¹⁵.

Per Luigi Carluccio questa fase rappresentò un momento formativo fondamentale, uno stimolo che lo portò ad accostarsi con serietà e impegno al lavoro degli artisti, affinando il proprio gusto e imparando a interpretare i linguaggi figurativi più innovativi, costantemente animato dal desiderio di scoprire le novità del momento, tanto da spingersi ad andare a visitare le mostre che inauguravano in altre città¹⁶.

Ho incominciato a interessarmi d'arte in tempi eroici: sono dell'11, nel 1928 avevo 17 anni. Ricordo tanti avvenimenti [...] le sere in cui Spazzapan alzava il bastone contro Lionello Venturi che, negli ultimi anni di vita, sarebbe diventato suo esegeta e suo caro amico; l'apertura della mostra dei Sei (potrei descrivere com'erano disposte le opere) [...] ¹⁷

Esordì all'età di ventitré anni come cronista e critico su «Arte Cattolica», ricoprendo anche il ruolo di redattore e di grafico per la creazione di disegni a corredo dei testi. La rivista fu fondata a Torino nel 1934 dai fratelli D'Alberto e diretta da Paolo Barale.

Torino il 6 novembre 1925. Nonostante la ricercatezza e la vivacità della programmazione offerta, il Teatro Torino dovette chiudere dopo un quinquennio, si veda: Claudio Bermond, *Riccardo Gualino, finanziere e imprenditore. Un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, cit. p. 16.

¹² Angelo Mistrangelo (a cura di) *Giacomo Grosso, una stagione tra pittura e accademia*, Torino Museo di Arti decorative Accorsi Ometto - Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti - Cambiano, Comune, 28 settembre 2017 - 7 gennaio 2018, Torino, Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica, 28 settembre - 23 ottobre 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2017.

¹³ Walter Canavesio, *Leonardo Bistolfi e il "Poema della Morte"*, in Dragone, Piergiorgio, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, Torino 2003, pp. 110-116.

¹⁴ «I Sei si presentavano come una corrente di "gusto" nel senso rigoroso che Venturi aveva dato a questo termine; essi rivendicavano a Torino il tradizionale legame con la cultura francese, secondo Argan. Questo gruppo di giovani artisti formava un cenacolo, di modello gobettiano, che aveva in Felice Casorati un preciso referente culturale, e in Riccardo Gualino il mecenate», Mirella Bandini, *Spazzapan a Torino in Luigi Spazzapan*, catalogo a cura di Maurizio Calvesi, Electa, Milano, 1989 p. 24; Catalogo stampato in occasione delle mostre: Gradisca d'Isonzo, Galleria Regionale d'arte Contemporanea.

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ «Mentre, perduta la serenità di vivere anche dolorosamente, i suoi suonatori si ubriacano (Mostra di Firenze – 1932 ottobre) e prendono tono pagliaccesco per le strade di campagna, trionfa nella pittura del Rosai il paesaggio. Nei paesi stanno le note più persuasive, più felici, della sua pittura di questi ultimi anni. Ne ricordo alcuni bellissimi della Mostra di Firenze: *Casa sul greto – Strada San Leonardo, Paese con ulivo – Paesi n.27 e n.17* della mostra alla Galleria delle Tre Arti di Milano (dicembre 1933)», Luigi Carluccio, *Rosai*, in «Arte Cattolica», anno I n.1, gen.1934, p. 3.

¹⁷ Luigi Carluccio, *Questa Biennale perché l'ho fatta così*, intervista di Umberto Allemandi, estratto da: Luigi Carluccio *La faccia nascosta della luna*, Scritti scelti a cura di Roberto Tassi, Umberto Allemandi & C. 1983, Torino, p. 377.

Il suo primo scritto fu un lungo e intenso articolo dedicato all'artista fiorentino Ottone Rosai¹⁸, la cui pittura rifletteva l'immaginario caratteristico della sua città, con un'attenzione ai dettagli essenziali della vita quotidiana, domestica e cittadina. Rosai attraversò diverse fasi pittoriche, tra cui una breve esperienza futurista successiva all'incontro con Giovanni Papini¹⁹. La scrittura di Luigi Carluccio rivelò sin dall'inizio una certa sicurezza di giudizio e un linguaggio schietto: mise subito in chiaro l'equivoco che vedeva attribuire all'arte di Rosai l'etichetta di "arte dialettale" oppure confinata nel fenomeno di Strapaese, come se si trattasse di un linguaggio pittorico di vocazione esclusivamente provinciale. Cercò di ampliare il campo di significati dell'opera riconoscendo all'artista un'attitudine poetica autentica, sentimentale, capace di restituire i soggetti di estrazione popolare in una dimensione universale, un'occasione di riflessione sul mistero della vita e sulla miseria umana. "Sentire" era il verbo che accostava all'opera di Rosai, da cui affioravano due momenti distinti: nel primo, una figurazione che era frutto di slancio passionale ed emotivo da cui prendevano forma le varie declinazioni della condizione umana, nel secondo, rintracciato nelle opere *Orchestra*, *I Mendicanti*, *I suonatori ambulanti*, emergevano forme garbate ed equilibrate che conferivano ai soggetti una certa solennità.

Solennità per cui prendono religiosa dignità gli atteggiamenti più dimessi – quell'infilare l'ago, per esempio, nel *Ritratto della sorella*, quel gonfiarsi della guancia per il cibo nel *Ritratto del padre* – e da cui traggono dignità umanissima le povere figure di uomini qualunque, di suonatori, beoni e umili mestieranti o i ragazzi di strada, teppisti sicuro in avvenire, accosciati per terra intorno a un misero gioco²⁰.

L'attenzione alle rappresentazioni dal sapore intimista ritornava anche nel testo scritto su François Mauriac²¹, celebre scrittore francese, protagonista del suo secondo articolo che uscì un mese dopo. Carluccio mise in luce la natura tormentata dei suoi protagonisti, i cui romanzi prendevano forma attraverso una narrazione di tipo allusivo, in bilico tra senso di sospensione e di incertezza. I personaggi creati dallo scrittore incarnavano la complessità esistenziale di un'umanità stagliata in un orizzonte tragico e caratterizzata da un destino ciclico, da cui emergevano le componenti autobiografiche e il complesso rapporto esistente tra uomo e natura.

Della sua tristezza, dunque, Mauriac fa soffrire le sue creature. Unico abito, questo di tristezza, che esse possono vestire poiché accettarono di appartenergli. Poiché accettarono di portare in loro qualcosa di lui: il romanziere ha bisogno, cercando nei cuori dei suoi personaggi, di ritrovare qualcosa di sé²².

«Nei sotterranei di via Barolo 2 non abbiamo trovato un Casorati nuovo. Ci sono nella sua pittura di oggi, squilibri moltissimi e tali da far pensare a un tempo di crisi»²³, scrisse nell'introduzione del

¹⁸ Si veda: Giovanni Faccenda, *Ottone Rosai*, catalogo generale ragionato delle opere di Ottone Rosai, vol.1 e vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, ed. 2018.

¹⁹ Sulla figura di Giovanni Papini (1881-1956) si veda l'introduzione di Marco Corsi all'opera di Giovanni Papini, *Un uomo finito*, con riproduzione integrale del testo della prima edizione, Mondadori, Milano, 2016, p. 6-27.

²⁰ Gino Carluccio, *Rosai*, «Arte Cattolica», gennaio 1934, p. 3.

²¹ François Mauriac (Bordeaux 1885-Parigi 1970), membro dell'Académie française dal 1933 al 1971, vinse il premio Nobel per la letteratura il 1° settembre 1952 con la motivazione seguente: «per la profonda pregnanza spirituale e l'intensità artistica con cui i suoi romanzi hanno indagato il dramma della vita umana». La sua vasta produzione letteraria si compone di narrativa, testi teatrali, poesie e saggi testimoniati a partire dal 1936, dalle collaborazioni con i giornali «L'Écho de Paris», «Sept», «Temps présent», «L'Espresso», «Le Figaro Littéraire», *Thérèse Desqueyroux* è l'opera del 1927, che lo ha reso celebre; François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, tradutt. Laura Frausin Guarino, Adelphi, Milano, 2009.

²² Gino Carluccio, *Muriac*, «Arte Cattolica», febbraio 1934, p. 1.

²³ Gino Carluccio, *Felice Casorati ed Enrico Paulucci*, «Arte Cattolica», febbraio 1934, p. 3.

suo terzo articolo per recensire una mostra inaugurata presso lo studio dell'artista, in un'epoca in cui il pittore aveva già conquistato una posizione autorevole. Luigi Carluccio espresse con toni severi la propria impressione (modificò la prospettiva di lettura negli anni futuri, scrivendo per l'artista numerosi testi che segnarono la storia professionale di entrambi), indicando i segni di una volontà di cambiamento, secondo lui non pienamente riuscito, rilevabile nelle proposte sperimentali del periodo. In particolare il *Ritrattino della moglie* o le nature morte con pomodori furono descritti come una divagazione dalla consueta «preparazione metodica e razionale» per cedere a tonalità cromatiche, talora vibranti e squillanti, definite persino effimere.

Questo fu veramente, sin dalle prime opere il segno di Casorati: straniare da sé l'uomo portando la vita, malata di letteratura e di minuta filosofia, su un piano di finzioni dove l'uomo si sostituisce l'attore e alla vita stessa, volta a volta, l'impassibilità demiurgica o l'estetismo isterico.

Saremo accusati di troppa crudezza? Ma l'opera di Casorati qual è stata ed è ancora non ci interessa, ci allontana. Noi crediamo in una cordialità dell'arte, in una attualità dell'arte e vogliamo nell'arte quel senso caldo e appassionato che abbiamo della vita²⁴.

Diede positivo risalto all'opera di Italo Cremona per il calore espresso nelle sue nature morte e apprezzò il ritorno «al lavoro serio del quadro a olio»²⁵ di Enrico Paulucci, dopo un periodo di dedizione alla tecnica a guazzo.

Nello stesso anno, pubblicò le prime recensioni di mostre istituzionali. La prima uscì sempre su «Arte Cattolica», animata da una vena polemica esplicita con cui prendeva di mira, talora con toni ironici, talora con sarcasmo esplicito, il sistema ufficiale dell'arte che, secondo lui, non dimostrava sufficiente rigore nel metodo di concezione delle esposizioni ufficiali, cioè non soddisfaceva adeguatamente le questioni squisitamente artistiche. Giudicò la 35^a Mostra degli Amici dell'Arte, uno degli eventi istituzionali di rilievo per la cultura cittadina, complessivamente modesta, una sorta di rituale mondano di fine estate e niente più.

Tornano alla fine dell'estate, nei bauli delle vesti leggere e dei giuochi dimessi, i mazzi di fiori dipinti, i riflessi d'oro sul lago alpino, le cabine della spiaggia e le vele sul mare e gli orizzonti infiniti. Tornano gli amici dell'arte e nulla è più petulante, più triste di un amico dell'arte: il signore il cui pagamento di una misera quota dà il diritto di esporre le sue cose, di valorizzare le sue vacanze²⁶.

La tendenza generale a preferire una critica edulcorata, per smorzare le lodi da un lato ed evitare giudizi negativi dall'altro, venne respinta dal giovane Carluccio perché riteneva non giovasse né agli artisti né alla rappresentazione ufficiale dell'arte cittadina. Da un contesto espositivo descritto come desolante, evidenziò i nomi che meritavano attenzione, a dispetto di un sistema definito pseudo-clientelare denunciato nella lunga introduzione. Lo stesso evento venne trattato in altri tre articoli

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Gino Carluccio, 35^o Mostra degli Amici dell'Arte, «Arte Cattolica», aprile 1934, p. 3.

pubblicati sull'«Avvenire d'Italia»²⁷ che uscirono il 21 novembre²⁸, il 2⁹ e il 13 dicembre³⁰. Dalla successione dei testi emersero altri dati come la sede che ospitava l'evento, Palazzo Lascaris, e le figure istituzionali che presenziarono all'inaugurazione: il Principe Umberto e tutte le autorità cittadine. Inoltre, l'organizzazione degli Amici dell'Arte stipulò un accordo con le Federazioni Artigiane consentendo di affiancare la mostra con dei saggi di arredo e di ambientazione. Nonostante le pregresse criticità evidenziate, Carluccio riconobbe la creazione di un contesto raffinato e di grande pregio per la cura scenografica ottenuta grazie all'esposizione di preziose tappezzerie. Tuttavia, la selezione di un numero esagerato di artisti venne sottolineato con l'ausilio di calzanti metafore, riferendosi ai metodi di reclutamento per cui «basteranno i complimenti della parentela e delle conoscenze per durare nell'arte»³¹. Entrò in polemica con i difensori della critica d'arte pacata e leziosa «onde non vi sia spargimento di sangue e tutto si rilevi come in una terra che non ha vette e colline, su uno stesso piano»³². Un'ampia riflessione riguardò l'identità cattolica del proprio giornale, dichiarando la linea di discernimento adottata, tra arte e religione, come una priorità, pertanto l'orientamento religioso non condizionava la valutazione del merito artistico degli autori recensiti. Nell'ultimo testo si concentrò sull'analisi delle opere degli artisti che reputava di maggiore interesse: le visioni fantastiche di Alberto Savinio, «traduzioni letterarie della vita»³³ espresse con saturi cromatismi fitti sull'intera tela, il «gusto del colore»³⁴ espresso da Albino Galvano, la pittura intimista e raffinata di Italo Cremona che «si decanta come vino generoso»³⁵, i paesaggi di Nicola Galante «tenacemente legato a un sogno di arte e ad un suo modo affettuoso che fa la natura partecipe della cordialità dell'uomo»³⁶ e l'opera di Francesco Menzio, ricordando la conclusione recente di un affresco per evidenziare la varietà di strumenti amministrati egregiamente dall'artista.

I medesimi giudizi critici si riscontrarono nei testi riguardanti la VI Mostra Sindacale di Belle Arti (e 92^a Mostra della Società Promotrice di Belle Arti)³⁷ e nell'edizione dell'anno successivo. Si trattava

²⁷ «L'Avvenire d'Italia» (1896-1968) fu fondato a Bologna, apparteneva al gruppo di quotidiani di matrice cattolica. Il Comune di Bologna e - Settore Musei Civici Bologna, cura un sito nel quale sono disponibili alcuni dati storici relativi al quotidiano: <<https://tinyurl.com/vv8bufst>>, (ultima consultazione il 15/4/2025); «All'interno del vasto e complesso movimento cattolico che trovava espressione nell'Opera dei Congressi, nasceva nelle ex legazioni di Romagna un quotidiano che aspirava a essere la voce del movimento cattolico della regione. I due promotori erano il bolognese Giovanni Acquadermi (1839-1922) e il ferrarese Giovanni Grosoli Pironi (1859-1937). Si trattava di svolgere un lavoro regionale che superasse i campanilismi diocesani e si rendesse efficace sul piano nazionale, e al contempo fosse in grado di tenere testa alla stampa liberale da una parte e all'insorgere del socialismo dall'altra» Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, <<https://tinyurl.com/y7ujrxub>>, (ultima consultazione il 15/4/2025); Alessandro Albertazzi, Luigi Arbizzani, Nazario Sauro Onofri, *Dizionario storico-politico*, alla voce: «L'Avvenire d'Italia», in, Nazario Sauro Onofri, *Gli antifascisti, i partigiani e le vittime del fascismo nel Bolognese (1919-1945)*, versione integra digitale, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nella provincia di Bologna «Luciano Bergonzini» (ISREBO), Comune di Bologna, Bologna, 2005, pp. 44-47, <<https://tinyurl.com/sz8mzu8w>>, (ultima consultazione 18 settembre 2025).

²⁸ Gino Carluccio, *Mostra degli "Amici dell'arte", Umberto di Savoia alla cerimonia inaugurale*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 21 novembre 1934, p. 5.

²⁹ Gino Carluccio, *La pittura alla 35^a Esposizione degli "Amici dell'Arte"*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 2 dicembre 1934, p. 5.

³⁰ Gino Carluccio, *La XXXV Mostra degli "Amici dell'arte"*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 13 dicembre 1934, p. 5.

³¹ Gino Carluccio, *Mostra degli "Amici dell'arte", Umberto di Savoia alla cerimonia inaugurale*, cit.

³² Gino Carluccio, *La pittura alla 35^a Esposizione degli "Amici dell'Arte"*, cit.

³³ Gino Carluccio, *La XXXV Mostra degli "Amici dell'arte"*, cit.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ La selezione delle opere in mostra della VI Mostra Sindacale di Belle Arti (92^a della Società Promotrice di Belle Arti) tenuta nel maggio 1934 sono consultabili sul sito istituzionale della Fondazione Torino Musei, <<https://93.62.170.226/foto/1934.pdf>>, (ultima consultazione il 15/4/2025)

di una rassegna organizzata dal Sindacato Fascista degli Artisti, ricorrente dal 1929 in ogni città italiana. Gli artisti erano invitati a consegnare le proprie opere, massimo tre, presso la sede della Promotrice di Belle Arti, e sottoposte a selezione da parte di una giuria composta da artisti. Collegandosi ad aspetti già evidenziati in occasione della recensione della Mostra degli Amici dell'Arte, Carluccio pose le premesse di una sorta di dichiarazione d'intento critico, e di responsabilità, per chiarire la propria posizione in contrasto con le tendenze esageratamente inclusive delle giurie cittadine, rimarcando il rifiuto di una cronaca generica, «per porre in risalto, isolandoli, i veri artisti e verso di essi orientare l'attenzione e la simpatia dei lettori»³⁸. Il suo tono svelava un occhio acuto ed esigente con il quale valutava con sicurezza le opere, distinguendo con decisione quelle di valore da quelle che ne erano prive. Segnalò alcuni artisti che reputava deboli «non crediamo infatti che ci sia oggi individuo ingenuo da abboccare alle due tele di Tina Menniey»³⁹ oppure indicò come vuota l'esercitazione di Giulio Da Milano perché troppo esplicitamente ispirata alla pittura di Renoir.

Quel distacco tra i pochi artisti e i molti pittori torinesi, già da noi avvertito alla mostra succennata, qui si fa più profondo. [...] Ne viene dunque un'atmosfera più respirabile davvero, più chiara e non per questa fuga precipitosa dei mostri, come da qualcuno si vuole intendere, ma per quel mostrare finalmente ben scoperto il proprio volto e il proprio valore [...] se mai note false ci sono, le si può scorgere da lontano⁴⁰.

Rilevò una flessione dei valori generali a esclusione di quei pochi che rientravano nella sua sfera di riferimento, appartenenti ad un altro «piano degno di ben altra attenzione»⁴¹, discendenti dalla scuola influenzata dal post-impressionismo francese per la raffinatezza cromatica e per il gusto della materia pittorica; «ci addolora soprattutto il vedere andate perdute le belle prove di non pochi dei più giovani»⁴², tra questi ultimi indicò Sergio Bonfantini e Nella Marchesini, di cui rilevò una stanchezza, riscontrata in generale nella scuola di Casorati, che giudicava quasi sistematizzata.

Con la 93^a Mostra Sociale e la VII Mostra Sindacale⁴³ dell'anno successivo, venne messa in luce l'obsolescenza stessa della rassegna. Restavano invariati i criteri selettivi e infatti l'esposizione contava circa cinquecento opere tra pittura, disegno e scultura.

Quell'anno l'edizione si distinse per l'omaggio a Gigi Chessa, il quale morì un mese prima a causa di una lunga malattia. La retrospettiva venne accolta con favore sebbene indicata come un «omaggio minorato» e con qualche rammarico, perché aggregata in modo inappropriato ad altri artisti, ma anche per la mancata testimonianza dell'esperienza del pittore con il Gruppo dei Sei, una vicenda che andava ricordata come tappa formativa fondamentale.

...un ristretto numero di opere significative è stata cosa ottima, criterio intelligentissimo; bisognava però spingere le cose più a fondo, sino al punto in cui era necessario portarle. [...] bisognava almeno ricreare attorno al gruppo delle sue opere un ambiente armonioso, diciamo di più: logico. Ci pare che ricomporre anche soltanto temporaneamente il "Gruppo dei Sei" sarebbe stata commossa e commovente iniziativa⁴⁴.

³⁸ Gino Carluccio, VI Mostra Sindacale di Belle Arti, «L'Avvenire d'Italia», 19 maggio 1934, p. 5.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Gino Carluccio, *Puntata al Valentino alla Mostra di Belle Arti*, 93a Mostra Sociale e la VII Mostra Sindacale Torinese, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 12 maggio 1935, p. 5.

⁴⁴ Ibidem.

Sin dalle prime cronache, Luigi Carluccio si occupò non solo di mostre e di artisti contemporanei ma anche di questioni riguardanti il patrimonio pubblico. Un interesse che portò avanti anche negli anni futuri. Documentò il trasferimento del Museo di Arte Antica presso Palazzo Madama in Piazza Castello, riconoscendo la maggiore idoneità della struttura. Il prestigioso edificio riassumeva duemila anni di storia torinese, lo splendore delle sale accentuava la qualità delle raccolte mentre del tutto inadeguate risultavano le stanze anguste e buie della precedente sede di via Gaudenzio Ferrari. Testimoniò l'eccellenza della disposizione, rivelando una «raffinatezza espositiva che toccava i limiti di una scenografia intelligente»⁴⁵. Diede risalto alla figura di Vittorio Viale⁴⁶, promotore dell'iniziativa in qualità di direttore della commissione riordinatrice degli antichi tesori, riconoscendo allo storico il merito per la nuova sistemazione di una raccolta che rappresentava un bene prezioso per tutta la collettività⁴⁷.

Altri testi riguardarono i processi di avvio per l'edificazione o per la ristrutturazione di opere in alcuni punti nevralgici della città. Tra questi ci fu il monumento dedicato al Duca d'Aosta in Piazza Vittorio Veneto, un'opera che prevedeva l'assegnazione di un premio a uno dei cinque bozzetti ammessi al concorso. Il fatto aveva generato il positivo coinvolgimento della popolazione cittadina che si dimostrò attenta e partecipe riguardo alla questione del decoro della piazza, in ragione del legame esistente tra i torinesi e la tradizione della Torino Sabauda.

Segni questi per i quali si può ben sperare delle sorti future dell'arte: parla il popolo, ingenuamente forse ma col cuore, [...] d'un'arte nutrita dei nuovi principi, educata ai nuovi costumi e che porti i germi dei nuovi destini, così vuole in Torino un'opera che nel campo della scultura segni una strada di uguale senso e lo ripaghi di tanti anni di malefatte.

Fatto sopra ogni altro commovente questo: un popolo sente prepotentemente che i ricordi più cari, quelli delle gesta in cui ha sofferto e poi vinto, ed i segni duraturi e più nobili della sua vita nuova devono avere attraverso l'opera degli artisti immagine di bellezza⁴⁸.

Gli scultori ammessi furono Gaetano Orsolini, la cui opera venne giudicata poco convincente a causa del carattere modesto e indeciso del progetto, oltre che inadatta ad integrarsi con lo stile della piazza, Arturo Stagliano e Eugenio Baroni i cui disegni presentavano difetti di compostezza, infine Enzo Baglioni e Arturo Martini. Di quest'ultimo, un artista particolarmente apprezzato dal critico, sostenne con forza il suo progetto per la «felice fantasia con cui trasfigura sovrumaneamente persone e simboli»⁴⁹, che però non ottenne l'assegnazione del premio.

Attestò inoltre il rifacimento di via Roma con due articoli dedicati - *I fastidi di Via Roma, Il piano di via Roma nuova* – con cui documentò il dettaglio delle fasi critiche, dalla concezione alla realizzazione, ma anche l'impatto che ebbe sulla popolazione. Nel primo scritto rivelò il proprio sollievo per l'annullamento della pianificazione che prevedeva la soppressione del giardinetto Di Sambuy, sito in piazza Carlo Felice, per fare spazio a un ingresso trionfale cittadino costituito da due gigantesche colonne romane che avevano lo scopo di celebrare il fascismo e la dinastia Sabauda.

⁴⁵ Gino Carluccio, *Il museo torinese di arte antica*, «L'Avvenire d'Italia, Letteratura ed arte = Idee e libri», 13 dicembre 1934, p. 3.

⁴⁶ Vittorio Viale (1891-1977) storico dell'arte, fu direttore dei Musei civici di Torino dal 1930 al 1965. Sulla figura di Vittorio Viale si veda: Maria Novella Tavano, *Ai lati d'Italia. Interventi e acquisti di Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici di Torino, alla Biennale di Venezia*, tesi di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore Prof. G. Barbieri e correlatore Prof. G. Zavatta, Università Ca' Foscari Venezia, 2020/21.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Gino Carluccio, *Monumento al Duca della Vittoria in piazza Vittoria*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 15 giugno 1934, p. 5.

⁴⁹ Ibidem.

L'origine dei giardini fu parte integrante del progetto di Barillet-Deschamps del 1860, poi compiuto nel 1880 nell'ambito di un'organizzazione più ampia del verde urbano.

Ecco dunque una delle sistemazioni arboree più belle che conti Torino, nelle sue piazze e piazzette, divenuta troppo facilmente ostacolo alla visuale – mentre invece le sue masse variamente verdi inquadrano proprio prospettivamente l'imbocco di via Roma – ed uno degli attributi più moderni della città – la ricchezza di giardini, d'alberi e fiori, più volte illustrata e ancor più volte ammirata – definita, con leggerezza provinciale.

L'insieme della Piazza Carlo Felice è già di per sé solenne e monumentale fin che si vuole, senza che occorra sottolinearlo con colonne più o meno romane, né sappiamo immaginare che alcun forestiero abbia potuto lamentarsi per gli splendidi tigli e i cedri e i pini e i salici che la città gli offre, oasi dilettevole e riposante, non appena uscito dalla stazione⁵⁰.

L'immagine della piazzetta venne descritta come un'oasi felice a disposizione del cittadino e deputata all'accoglienza dei viaggiatori in arrivo dalla stazione di Porta Nuova. Il programma di ristrutturazione di via Roma creò in quegli anni una spaccatura nel dibattito pubblico, dividendo i cittadini tra innovatori e tradizionalisti. L'opera si sviluppò concretamente attraverso varie fasi tra il 1931 e il 1937. Carluccio documentò il contesto di protesta corrente, confutando l'esigenza espressa dalle istituzioni di intervenire per rendere omogenee le diverse unità stilistiche. Dal suo punto di vista, l'unico criterio che si sarebbe dovuto adottare riguardava la capacità degli architetti di far coesistere in modo opportuno le diversità preesistenti con intelligenza e con creatività, tenendo conto dei problemi dell'arte di ogni tempo, agendo contro la monotonia e l'ordine. L'argomento venne riproposto il 5 dicembre⁵¹ dello stesso anno per indicare lo stato dei lavori e la data di avvio prevista per il 21 aprile 1935, nel tratto compreso tra piazza San Carlo e piazza Carlo Felice. Una notizia che venne accolta con entusiasmo dai torinesi, sebbene Carluccio rimarcò i propri dubbi sulle soluzioni progettuali: in primo luogo evidenziò la disparità di proporzioni tra il primo e il secondo tratto sottolineando il problema del transito di veicoli d'ogni sorta destinati a passare sotto la galleria. Inoltre, le soluzioni continuavano a sembrargli inadeguate, in particolare la creazione del corridoio che legava le due piazze e gli interventi previsti ai lati delle due chiese, con l'apertura di sottoportici apostrofati dal critico come «quattro pesanti ponti dei sospiri»⁵². Proseguì il suo ragionamento facendo leva sull'esigenza di lasciare lo spazio libero sufficiente attorno ai due monumenti religiosi, per consentire a questi il respiro necessario e far sì che la vita attorno a essi fosse praticabile. Invocò in supporto, con toni da ultimo pacifico tentativo di persuasione, il senso di responsabilità degli enti preposti, quali la Regia Sovrintendenza sui Musei e sulle Opere d'Arte e il Sindacato Fascista Torinese dei Professionisti e Artisti.

Il racconto di una scoperta fatta durante un viaggio verso le colline torinesi, fu l'occasione per documentare lo stato di una cappella cinquecentesca. Il monumento in questione risultava in condizioni critiche⁵³, collocato a levante del fiume Po, all'interno della collina torinese nel bacino Valsalice, risultava trascurato e in pessime condizioni, circondato da prati e frutteti. Dato il grave stato d'incuria tramandato da decenni, al primo sguardo poteva risultare un rudere insignificante ma dopo un'attenta osservazione si potevano scorgere negli angoli del tetto dei pregiati pinnacoli acuti.

⁵⁰ Gino Carluccio, *I fastidi di via Roma*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 4 novembre 1934, p. 5.

⁵¹ Gino Carluccio, *Il piano di via Roma nuova non può essere deciso dai soli uffici tecnici*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 5 dicembre 1934, p. 5.

⁵² Ibidem.

⁵³ Gino Carluccio, *Una cappella cinquecentesca sulla collina*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 6 aprile 1935, p. 5.

Tali strutture vennero descritte come dei gioielli d'arte, ridotte in uno stato tale che induceva i proprietari ad auspicarne la demolizione, se non ci fosse stato un esplicito divieto imposto da parte della Soprintendenza. Si trattava forse della più antica e preziosa cappella tra quelle edificate dal duca Carlo Emanuele I e da sua moglie Caterina d'Austria, così si leggeva nella cartella di marmo murata sulla porta, sorta nel contesto della metà del 1500 in seguito al fiorire di cascine e ville. La concezione dell'edificio rifletteva uno schema a croce greca con molti elementi in comune con la Chiesa delle Zitelle del Palladio a Venezia, ma con una decorazione molto diversa. Raramente documentata dalla letteratura d'arte, Carluccio riportò alcune informazioni tratte dalla *Guida alle Cascine e Vigne della collina torinese* e della *Topografia della città e del territorio di Torino*⁵⁴, del 1840, del geometra Antonio Rabbini. Sul Bollettino della Rassegna Piemontese di Archeologia e Belle Arti, l'architetto Giorgio Rigotti dedicò alla cappella uno studio approfondito⁵⁵ come proposta di restauro, nella speranza di suscitare l'interesse e il coinvolgimento delle autorità. Anni dopo venne redatta una scheda risalente al 5 ottobre 1979, oggi disponibile online, della Soprintendenza dei Beni Ambientali e Architettonici, dalla quale si apprendeva di un rifacimento della facciata risalente al 1758 mentre in periodo novecentesco furono messe a punto due fasi di restauro: la prima, nel 1963, per scopi conservativi, la seconda, nel 1975, per manutenzione ordinaria.⁵⁶

Infine, documentò l'insediamento della prima industria cinematografica a Torino, con l'avvio delle riprese di un film su Don Bosco, canonizzato nello stesso anno. Il primo ciak dell'allora nascente Società Lux, fondata il 21 febbraio 1934, per volontà di Riccardo Gualino. L'imprenditore intuì il potenziale del mezzo nel contesto dell'evoluzione delle nuove tecnologie e delle strategie di comunicazione. Con questa nuova impresa nutriva anche la speranza di sanare i propri rapporti difficili con il fascismo⁵⁷, appoggiando il potente ordine dei salesiani. Lo stesso Carluccio comprese la forza persuasiva di tale strumento come utile mezzo universale di propaganda, in particolare se impiegato nel racconto della straordinaria vicenda umana del santo, «un alternarsi di avventure terrene e celesti»⁵⁸, e ne intuì l'efficacia anche per la diffusione della predica dottrinale. L'opera fu diretta dal giovane e promettente Goffredo Alessandrini con la colonna sonora di Giorgio Federico Ghedini. Le riprese furono programmate nel piemontese: da Buttigliera d'Asti, a Propiglio, a Castelnuovo, a Chieri. A eccezione del protagonista Giampaolo Rosmino, attore dalla professionalità collaudata, il casting fu formato da giovani esordienti alle prime armi con lo scopo di enfatizzare l'incanto e l'ingenuità della giovinezza. La pellicola venne concepita in due parti: nella prima la narrazione si concentrò sulla vita del santo in età infantile, un pastorello di pecore che pascolava nei

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Giorgio Rigotti, *Una cappella cinquecentesca sulla collina di Torino (proposta di restauro)*, Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Anno XIX, N.1-2, Torino, gennaio-giugno 1935 – Anno XIII.

⁵⁶ Scheda del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali-Soprintendenza Beni Ambientali e Architettonici, redatta da Marzia Tessitore il 5 ottobre 1979, <Sigecweb.benicuculturali>, (ultima consultazione il 19/4/2025).

⁵⁷ «Il noto speculatore, avv. Gualino, si interesserebbe in questi giorni dell'industria cinematografica. Egli, con un gruppo di capitalisti, che sembrano stranieri, ma che sarebbero avvallati da nomi italiani, starebbe per organizzare un'azienda per la produzione e il noleggio di film in Italia e all'estero». Il 27 aprile 1934 viene stilato il suddetto rapporto di polizia indicando come l'imprenditore fosse tenuto d'occhio dal regime. In realtà si trattò di un rapporto tardivo in quanto Gualino aveva già costituito la Compagnia Italiana Cinematografica Lux, il 21 febbraio 1934, sul modello di una società francese di cui fu ispiratore, fondata poco prima. L'inciso è tratto da Alberto Farassino, *Lux Film, Roma, Via Po. Storia e sistema della Lux Film, Editrice Il Castoro*, 2000, p. 11. Si veda anche: Claudio Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore, Un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, cit, p. 11.

⁵⁸ Gino Carluccio, *Si gira il film "Don Bosco"*, «L'Avvenire d'Italia», 28 ottobre 1934, p. 5

prati della terra natia cioè «nel momento in cui nei cieli sta maturando la sua vocazione»⁵⁹, mentre nella seconda il film seguì l'evolversi della vita e la devozione del santo fino alla sua morte.⁶⁰

Dal 1935 al 1940 la cronaca di Luigi Carluccio subì una battuta d'arresto a causa del suo impegno militare in Abissinia (1935-1936) e in Albania (1940-1941). L'unica parentesi fu la stesura di una decina di articoli, con argomenti di varia natura, tra il 1940 e il 1941 su «Il Lambello»⁶¹.

«Il Lambello» fu una rivista fondata nel 1936 dal GUF di Torino e pubblicata come quindicinale, fino al 25 maggio 1943. La direzione fu affidata in successione a Giuseppe Stampini, a Emilio Soria e a Guido Pagliaro. Si trattava di un foglio presentato come un quotidiano, impaginato con fitte colonne insieme a illustrazioni e fotografie.

Gli interventi scritti di Luigi Carluccio vennero documentati a partire dal 15 marzo 1940. Alcuni furono un breve resoconto di inaugurazioni, per esempio con le recensioni sulle mostre di Lorenzo Delleani e di Antonio Mancini. La mostra di Delleani, inaugurata presso il Salone de «La Stampa» nel febbraio del 1940, venne descritta come evento di richiamo esclusivamente mondano, per stimolare l'attrazione di grandi numeri di visitatori, sottraendo di fatto attenzione alle novità artistiche del periodo. «Il silenzio dei quadri di Delleani è terribile»⁶² fu il commento con cui colpì non solo l'artista, non solo il sistema dell'arte, ma anche un pubblico portato a preferire mostre di gusto ottocentesco, che risultavano meno rischiose e più rassicuranti per la grande «folla». Invece valutò positivamente la mostra di Antonio Mancini, anch'essa commemorativa per i dieci anni dalla morte, un'opera interpretata nell'ottica del gusto partenopeo, per l'uso del colore, «quel senso di vita tumultuante, calda, colorata, ricca di malizia ora ridente ora malinconica nella quale respirano il pittore e la sua fantasia»⁶³. Sviluppò una riflessione con cui cercò di individuare una connessione dell'artista con l'impressionismo. La mostra, organizzata dalla «Gazzetta del Popolo» con il supporto della Reale Accademia d'Italia, inaugurò nel marzo 1940.

Con la III Mostra Sindacale del 1940 nel palazzo della Società Promotrice di Belle Arti al Valentino, vennero ribadite le criticità ricorrenti nelle mostre pubbliche. Il critico sottolineò l'approccio superficiale ed esclusivamente mondano all'arte, non solo da parte dell'organizzazione ma anche dell'alta borghesia, che avrebbe dovuto sostenere gli artisti di talento, anche economicamente, acquistandone le opere e invece seguiva a ignorarli⁶⁴. Negli altri scritti si dedicò alla messa in prosa di pensieri che suggerivano un clima di crisi generale, dai quali si intuiva sottotraccia il turbamento esistenziale dei giovani, travolti dalla complessità del periodo storico in corso.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ «In Don Bosco, che da un programma pastorale di recupero dell'infanzia abbandonata aveva creato un piccolo impero religioso-industriale fondato sul lavoro giovanile, Gualino vede l'imprenditore di successo, il self-made man, il piemontese che ha portato l'immagine di Torino nel mondo». Alberto Farassino, *Lux Film, Lux Torino: prudenza piemontese*, cit. pp. 14-15.

⁶¹ «Il Lambello» è stato un periodico del GUF di Torino, pubblicato dal 1936 al 1943. Oggi, grazie al progetto di digitalizzazione avviato dall'Accademia delle Scienze di Torino, tutti i numeri sono disponibili on-line. Al riguardo si veda: Marco Testa, *Dalle trincee ai Littoriali della cultura e dell'arte: il GUF di Torino 1919-1934*, tesi di Laurea magistrale in Storia dell'Arte, relatrice F. M. Rovati, Università degli studi di Torino, p. VII-VIII; Ester Guglielmo, *La rivista del G.U.F. di Torino, Il Lambello (1936-43)*, tesi di laurea magistrale, relatore M. Ricciardi, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1977-78.

⁶² Gino Carluccio, *Retrospective a Torino*, «Il Lambello», 15 marzo 1940, p. 3.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Gino Carluccio, *III Mostra Sindacale presso il palazzo della Società Promotrice di Belle Arti al Valentino*, «Il Lambello», 10 novembre 1940, p. 3.

Gli anziani ci governano come gli allevatori i loro puledri da corsa; su quei giovani, magri, nervosi garretti, su quelle cosce senza troppa polpa arriverà la fama, forse la gloria. ...Ma non ci allarma l'odore di stalla calda e di paglia; né ci allontana il sospetto ch'essi domandino l'affetto animale delle bestie carezzate. Piuttosto avvertiamo con amarezza quel tanto di pagliaccesco che è nel loro atteggiamento⁶⁵.

Nei passi de *L'eterna giovinezza della spedizione impossibile*⁶⁶, *Inizio di un viaggio*⁶⁷, *Quaderno*⁶⁸ si avvertiva l'urgenza di testimoniare un particolare stato d'animo, forse per voler fissare le proprie impressioni di un momento anomalo e incerto, per ricordarne in futuro le atmosfere e le inquietudini. Furono le ultime testimonianze prima di una lunga pausa che si protrasse fino alla metà del 1946, a causa del suo ritorno sul fronte di guerra, tra gli altri anche in Russia, sul fronte del Don (1942-1943).

Dopo l'otto settembre, in qualità di tenente di artiglieria alpina, Luigi Carluccio venne catturato dai tedeschi e internato in diversi campi di prigionia. Fu un lungo periodo durante il quale per reagire all'alienazione indotta dalla reclusione si dedicò al disegno a tempo pieno, anche su mezzi di fortuna. Tali disegni furono conservati dalla moglie Eva Manzetti che li fece riprodurre e pubblicare nel 1983 in un prezioso volume, introdotto da Mario Negri, edito da Umberto Allemandi in tiratura limitata⁶⁹. Nel 2013 l'intero corpus degli originali fu donato dagli eredi al Museo Diffuso della Resistenza ed esposto in una mostra organizzata per celebrare la ricorrenza del giorno della memoria nell'anno del 70° anniversario dell'armistizio⁷⁰. In tale occasione, il museo creò uno spazio sul sito istituzionale, tutt'oggi consultabile, con alcuni testi a lui dedicati, tra cui quello di Piero Bianucci, amico e collega presso la «Gazzetta del Popolo», con alcune tracce di memoria dell'esperienza del Campo di Wietzendorf. Da tali testimonianze si coglieva il senso di vuoto interiore lasciato dalla prigionia e la diffusa difficoltà di rivivere, raccontandoli, i trascorsi nell'*Italienische Militär Internierte* (Internati Militari Italiani).

Luigi Carluccio parlava poco della sua esperienza di prigionia. In quindici anni di contiguità delle nostre vecchie macchine per scrivere – lui una Olivetti, io una Remington – sulle scrivanie della «Gazzetta del Popolo» quindici anni di lavoro condiviso e di amicizia, mai il discorso cadde sul Campo di Wietzendorf se non una volta, quando fui io a sollevare l'argomento⁷¹.

Mai di giorno da allora mi è accaduto di riandare col pensiero a quei tempi. [...] Ma Luigi Carluccio tenente di artiglieria alpina del II reggimento, gruppo «Bergamo» della divisione Tridentina n. 75361/I.A. di matricola all'anagrafe germanica di prigionia, con occhi e animo attenti, tesi a cogliere tutta la struggente umanità di quei volti, di quei corpi, aveva doti straordinarie, oltre che di segno, anche di indagine psicologica, indice di un cuore colmo di pietà che poi era amore, amore nel senso cristiano della parola, per il suo prossimo più vicino. [...] I disegni sono un'ottantina: i più, non datati, sono del '44, quattro sono del '43, otto del '45⁷².

⁶⁵ Gino Carluccio *Sfumino*, «Il Lambello», 30 marzo 1940, p. 3.

⁶⁶ Gino Carluccio, *L'eterna giovinezza della spedizione impossibile*, «Il Lambello», 30 aprile 1940, pag. 3.

⁶⁷ Gino Carluccio, *Inizio di un viaggio*, «Il Lambello», 15 giugno 1940, p. 3.

⁶⁸ Gino Carluccio, *Quaderni*, «Il Lambello», 25 dicembre 1940, p. 3.

⁶⁹ Luigi Carluccio, *Disegni di prigionia: 1943-1944-1945*, U. Allemandi &C, Torino, 1983. La raccolta di disegni è stata realizzata in una prima edizione di 80 esemplari fuori commercio; la seconda edizione fu edita in 150 copie con numerazione romana, composizione e stampa sono state curate dalla Editip di Torino con carta a mano delle Cartiere E. Magnani di Pescia, confezionate della Legatoria L.E.S. di Grugliasco.

⁷⁰ *Disegni di prigionia. Luigi Carluccio 1943, 1944, 1945*, 25 gen.-5 mag. 2013, Museo della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti, della Libertà, <<https://tinyurl.com/4nccwyzy>> (ultima consultazione 8/4/2025).

⁷¹ Piero Bianucci, *Luigi Carluccio a Wietzendorf, testimonianze incrociate*, p. 1, il pdf si trova nella cartella stampa pubblicata in occasione della mostra *Disegni di prigionia. Luigi Carluccio 1943, 1944, 1945*, Museo della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti, della Libertà di Torino, <<https://tinyurl.com/52b2xuta>>, (ultima consultazione 8/4/2025).

⁷² Mario Negri introduzione al volume, *Luigi Carluccio, Disegni di prigionia: 1943-1944-1945*, cit. (senza paginazione).

Creò una sorta di diario su carte di fortuna di varia origine dove furono impressi con brevi tratti i volti di amici e compagni, per documentare un'umanità segnata dalla prigionia e dalla guerra, per registrare il senso di spaesamento conseguente all'estenuante attesa di ritornare a casa.

La casualità delle storie umane genera intrecci curiosi. Nell'Italia della ricostruzione e poi del miracolo economico, Luigi Carluccio si ritrovò nella «Gazzetta del Popolo» con Stelio Tomei, approdato al palazzo di Corso Valdocco dopo aver esordito a «Il Lavoro» di Genova. A mia volta negli anni '70 chiamai Raffaello Bignetti a scrivere qualche racconto per l'edizione domenicale, e nel 1972 sposai Elena, figlia di Vincenzo Benaduce, un altro IMI, un lealista monarchico internato a Wietzendorf, non meno conciso di Carluccio quando si trattava di parlarne. Che a Wietzendorf si disegnasse e dipingesse però mi diede la prova tangibile. Dal Campo aveva riportato un ritratto su tavoletta di legno. Glielo sfilammo dal fondo di un cassetto e lo facemmo inquadrare. Da allora è appeso in salotto. Nessuno sa chi gliel'abbia dipinto, ma quel viso severo e quegli occhi cerulei fissati con i colori di fortuna sono di un'intensità impressionante⁷³.

Dal 1946, Luigi Carluccio ritornò con grande slancio all'attività giornalistica, scrivendo le sue cronache d'arte sulle pagine de «Il Popolo Nuovo», un impegno che durò fino al 1953, anno in cui al suo posto subentrò Renzo Guasco mentre lui andò alla «Gazzetta del Popolo», quotidiano con il quale mantenne una collaborazione continuativa fino al 1981, attestata da una fitta cronaca con cui registrava la mutazione culturale e artistica verificatasi in quel tratto del Novecento.

[...] devo dire che sono stato fortunato perché ho realizzato quasi tutto quello che avevo in mente di fare. Per esempio, vedendo le mostre da Guglielmi o da Codebò, con Renzo Guasco dicevo: come sarebbe bello avere una galleria! E infatti ho finito col dirigere per cinque anni una galleria d'arte, la Bussola⁷⁴.

Dalla fine del 1947 al 1955, Luigi Carluccio assunse la direzione della Galleria Nuova Bussola che, da quanto emergeva dalle sue dichiarazioni, era in stato pressoché fallimentare; durante i primi due anni, riuscì a ottenere visibilità e credito anche oltre i confini nazionali, «una galleria che a Parigi era conosciuta come una delle poche italiane, per non dire la sola, che interessasse veramente»⁷⁵.

La programmazione della Bussola vide in esposizione le opere di grandi protagonisti che furono portatori di nuovi linguaggi, italiani ed europei e, tra questi, alcuni arrivarono a Torino per la prima volta: Kandinsky, Ensor, Fuchs. In qualità di direttore di galleria si dimostrò attentissimo agli allestimenti e alla selezione delle opere per cercare di proporre al pubblico delle mostre d'artista di «carattere retrospettivo»⁷⁶. Nello stesso periodo, con il supporto di Vittorio Viale e di Mario Becchis, progettò una rassegna di mostre in sinergia con la Francia, sette edizioni di *Pittori d'oggi, Francia-Italia*⁷⁷, un'esperienza che fu il frutto della determinazione a cercare di creare un legame duraturo con il sistema dell'arte francese, un desiderio in nuce negli ambienti artistici torinesi fin dagli anni Trenta e che trovò compimento con rinnovato interesse negli anni Cinquanta.

⁷³ Piero Bianucci, *Luigi Carluccio a Wietzendorf, testimonianze incrociate*, testimonianza pubblicata nella cartella stampa per la presentazione della mostra *Disegni di prigionia*, gennaio-maggio 2013, sul sito del Museo Diffuso della Resistenza, <<https://tinyurl.com/52b2xuta>>, p. 1, (ultima visita il 9 aprile 2025).

⁷⁴ Luigi Carluccio, *Questa Biennale perché l'ho fatta così*, intervista di Umberto Allemandi, cit, p. 377.

⁷⁵ Ivi, p. 378.

⁷⁶ Michel Bourel, *Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le Arti 1950-1970*, a cura di Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli, Milano, Ed. Charta 1993, p. 123.

⁷⁷ Luigi Carluccio, Jacques Lassaigue, Vittorio Viale, Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Costantino Baroni, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Lamberto Vitali, Raymondo Cogniat, Lionello Venturi, Roberto Melli, *Pittori d'oggi, Francia-Italia*, cataloghi della rassegna inaugurata tra il 1951 e il 1961 presso palazzo Madama e palazzo del Valentino, 7 volumi, T.E.C.A., Torino, 1951-1961.

Alla fine del dicembre 1947 La Nuova Bussola, erede della Bussola di Renato Gissi, apre sotto la direzione di Luigi Carluccio, con un programma che spesso sostiene, talvolta avvia altre iniziative cittadine: come “Francia-Italia”, per esempio. Sotto l’egida di Luigi Carluccio, che dovrà abbandonare nel 1955, la Galleria espone per la prima volta al pubblico torinese Klee, Kandinsky, Ensor, Fuchs: sempre esigendo un alto livello qualitativo e raccogliendo le opere con un criterio che conferisce a queste esposizioni il carattere di retrospettive. Quarantotto dipinti di Braque, dal 1910 al 1952, sono stati allestiti nel 1953 nella galleria di via Po. Iniziative analoghe coinvolgono anche pittori italiani: Casorati espone nel 1953 alcune opere grafiche realizzate tra il 1907 e il 1950. Accanto a questi nomi affermati, la Galleria offre un panorama e una vetrina di giovani artisti: uno di loro, Mario Merz proprio qui tenne la sua prima esposizione personale nel 1954. Con la direzione di Giuseppe Bertasso, a partire dal 1955, quando era già stato compiuto il lavoro teso alla diffusione delle forme d’arte ancora inedite per Torino, la Galleria incrementa e amplia i legami con altre gallerie, specialmente parigine: Kahnweiler, poi Louise Leiris per Picasso (il n°9 delle edizioni delle opere grafiche è stato riservato alla Bussola), Maeght, Berggruen, Jeanne Bucher, Galerie de France⁷⁸.

Lasciata la direzione della Galleria La Bussola, continuò a collaborare con essa per la scrittura dei testi di presentazione degli artisti. Nel frattempo l’attività del critico s’intensificò ulteriormente sia in ambito pubblicistico, sia in ambito istituzionale, sia per collaborazioni con gallerie private. La ricca produzione di testi documentò la vasta rete di contatti che riuscì a intessere a Torino e poi nel resto d’Italia. Tra il 1952 e il 1981, ebbe modo di lavorare con la Galleria Narciso⁷⁹, con la Galleria Gian Enzo Sperone⁸⁰, con la Galleria Martano⁸¹, e con molti altri spazi espositivi di Torino e di altre città d’Italia, tra cui la Galleria Il Milione⁸² e la Galleria Gian Ferrari⁸³ di Milano, la Galleria Toninelli⁸⁴, con sede a Roma e a Milano, e molte altre.

Una nota a parte merita la proficua collaborazione con la Galleria Galatea di Mario Tazzoli⁸⁵ con cui Carluccio organizzò una programmazione che aveva al centro l’interesse per il Simbolismo, per il Surrealismo (che il critico considerava una “forma di Umanesimo”)⁸⁶, per l’Espressionismo e per i linguaggi che in essi avevano un’origine, giungendo poi alle proposte del movimento della Nuova Figurazione. Tra gli eventi più significativi segnalo: le prime mostre in Italia di Balthus⁸⁷ e di Francis

⁷⁸ Michel Bourel, *Le gallerie d’arte a Torino, 1950-1970*, cit, p. 123.

⁷⁹ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d’arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, in «Studi di Memofonte» n. 28/2022, p. 15, <doi: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/64jq-qs69>>, (ultima consultazione 8/9/2025).

⁸⁰ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d’arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, cit, p. 16; Silvia Maria Sara Cammarata, *Arte Povera e identità italiana. Le mostre di Germano Celant 1981-1994*, Postmedia books, Milano, 2025.

⁸¹ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d’arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, cit, p. 15; Margherita Callagher, *Yves Klein a Torino: la mostra del 1969 alla Galleria Martano e la retrospettiva del 1970 alla Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea*, tesi di laurea in Beni Culturali, relatori Prof. Fabio Belloni e Prof. Giovanni Casini, Università degli studi di Torino, A.A. 23/24, pp. 46- 52.

⁸² Flavio Fergonzi, *Gallerie private d’arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, cit, p. 7; Flaminio Gualdoni, Silvia Mascheroni, *Miracoli a Milano, Artisti, Gallerie, Tendenze*, Museo della Permanente, Comune di Milano, Milano, 2000, pp. 243-254.

⁸³ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d’arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, cit, p. 7; Tiziana Rota, Claudia Gian Ferrari, *La galleria Gian Ferrari, 60 anni di storia dell’arte contemporanea nel lavoro di due protagonisti*, Charta, Milano, 1995; Cristiana Campanini, *Etica e storia dell’arte. Ettore Gian Ferrari, il primo a definire le linee guida di un mestiere*, progetto editoriale a cura di «Art Around», «Magazine studio d’arte Martini», 26 settembre 2022, <<https://tinyurl.com/2s465d6b>>, (ultima visita il 23 dicembre 2025).

⁸⁴ Duccio Nobili, *Toninelli 1972: Mauro Staccioli e il lavoro dello scultore*, in «Studi di Memofonte» n. 21/2018, p. 15, <doi: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/h99h-zd90>>, (ultima consultazione 15/9/2025).

⁸⁵ Si veda: Chiara Perin, *Mario Tazzoli e la Galleria Galatea*, in «Studi di Memofonte» di n. 28/2022, pp. 39-74, <doi: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/jj4w-6q66>>, (ultima consultazione 2/9/2025).

⁸⁶ Michel Bourel, *Le gallerie d’arte a Torino, 1950-1970*, cit, p. 125.

⁸⁷ Luigi Carluccio, *Balthus*, Galleria Galatea, 10 - 30 aprile 1958, pieghevole n.13, Galleria Galatea, T.E.C.A, Torino,

Bacon⁸⁸, l'esposizione delle prime invenzioni con sagome di figure umane fissate su lamiere ossidate di Michelangelo Pistoletto⁸⁹, e la pittura di Giovanni Testori, collega e amico di Carluccio, definito dal critico come un intellettuale poliedrico.

La scheda informativa di Giovanni Testori dice: critico d'arte, drammaturgo, romanziere, poeta. Bisogna ora dire: pittore; aggiungendo accanto a ciascuna voce: totale, assoluto, provocatore di scandalo; cominciando così a capire che in tale assolutezza e totalità (o integralità) e provocazione sta l'univoco del suo modo di essere presente come uno stimolo, ma io direi anche come una nostalgia, nell'arte e nella cultura del nostro tempo⁹⁰.

La crescente visibilità gli consentì di intraprendere numerose relazioni nel circuito artistico esistente fuori dai confini nazionali⁹¹. Tale processo ebbe come esito l'avvio di un ciclo di mostre inaugurate alla Galleria d'Arte Moderna di Torino con il supporto degli Amici torinesi dell'Arte: *Le Muse Inquietanti - Maestri del Surrealismo*⁹², *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti*⁹³, *Il cavaliere azzurro*⁹⁴ e, insieme a Daniela Palazzoli, *Combattimento per un'immagine*⁹⁵. Quest'ultima esperienza fu un'occasione di grandi incontri, sia per lui, sia per la Città di Torino, e di creazione di nuovi punti di riferimento nel panorama artistico nazionale e internazionale.

Quel gruppo di mostre si sono svolte dal 1967 in poi ed erano un po' una filiazione di Italia-Francia. I tempi erano cambiati e non era più proponibile un dialogo con una sola nazione, per quanto fosse la Francia, cioè il centro di tutte le ricerche del dopo guerra. La signora Agnelli e un gruppo di persone, con le quali intrattenevo rapporti di amicizia, avevano accettato di quotarsi per dare a Torino una manifestazione d'arte a livello internazionale. Il programma l'ho fatto io: rivedere, per grosse tappe dove nasceva la cultura di questo secolo. Anche allora mi accusarono di un eccessivo, monopolistico autoritarismo. D'altra parte non so se sia mai stata fatta un'altra mostra, prima o dopo *Le muse inquietanti*, che abbia riunito altrettante opere di grandissima qualità per quel che riguarda l'esplorazione della dimensione del profondo, comune a tanti movimenti, dall'inizio del secolo scorso fino a oggi⁹⁶.

Il sodalizio con la Galleria Civica d'Arte Moderna ebbe inizio già nel 1962 per l'organizzazione delle mostre di Francis Bacon⁹⁷, come si è visto da lui introdotto per la prima volta in Italia in occasione

1958, (senza paginazione).

⁸⁸ Luigi Carluccio, *Francis Bacon*, Galleria Galatea, 23 gennaio - 7 febbraio 1958, pieghevole n. 9, Galleria Galatea, T.E.C.A., Torino, 1958, (senza paginazione).

⁸⁹ Luigi Carluccio, *Michelangelo Olivero Pistoletto*, Galleria Galatea, 30 marzo - 15 aprile 1960, pieghevole n. 38, Galleria Galatea, T.E.C.A., Torino, 1960, (senza paginazione).

⁹⁰ Luigi Carluccio, *Giovanni Testori*, Galleria Galatea 16 novembre - 18 dicembre 1971, pieghevole n. 72, Galleria Galatea, T.E.C.A., Torino, 1971, (senza paginazione).

⁹¹ «L'amicizia con Carluccio decorre da quella con Viale: dunque più recente ed è di allora, inizio anni Sessanta. Carluccio era critico d'arte alla Gazzetta del Popolo. Le sue opinioni e i suoi articoli travalicavano l'area del suo giornale, che rimaneva provinciale, mentre Carluccio stesso e il suo giudizio non lo erano affatto. Eccoci dunque in un lontano pomeriggio del 1964, un pomeriggio di primavera, perché ricordo le finestre già aperte sulla facciata di corso Matteotti 26, dove abitavo allora. Rivedo il parlare insieme di Viale, Carluccio ed io, il nostro progettare. La Galleria d'arte moderna era ultimata», Marella Agnelli, *Ricordando un'associazione*, in *Un'avventura internazionale*, cit. p. 174.

⁹² Luigi Carluccio, Luigi Mallè, *Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino novembre 1967 - gennaio 1968, catalogo della mostra, Associazione Amici Torinesi Dell'Arte Contemporanea - Galleria Civica d'Arte Moderna, 2ª edizione, Torino, 1967.

⁹³ Luigi Carluccio, Luigi Mallè, *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti*, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno - agosto 1969, catalogo della mostra, Associazione Amici Torinesi Dell'Arte Contemporanea, Torino, 1969.

⁹⁴ Luigi Carluccio, Luigi Mallè, Giulio De Marchi, *Il cavaliere azzurro*, Galleria Civica d'Arte Moderna, catalogo della mostra, marzo-maggio 1971, Associazione Amici Torinesi Dell'Arte Contemporanea, Torino, 1971.

⁹⁵ Luigi Carluccio, Daniela Palazzoli *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, Galleria civica d'arte moderna, marzo-aprile 1973, catalogo della mostra, Amici torinesi dell'arte contemporanea, Torino, 1973.

⁹⁶ Luigi Carluccio, Questa Biennale perché l'ho fatta così, intervista di Umberto Allemandi, estratto da *La faccia nascosta della luna*, cit. pp. 378-379.

⁹⁷ Luigi Carluccio, Vittorio Viale, schedatura dell'opera a cura di Roland Alley, *Bacon*, Galleria Civica d'Arte Moderna

dell'esposizione presso la galleria Galatea⁹⁸, poi di Luigi Spazzapan⁹⁹, di Felice Casorati¹⁰⁰, di Vieira Da Silva¹⁰¹, e di Irving Penn¹⁰².

Riguardo all'attività pubblicistica, Luigi Carluccio dagli anni Settanta riuscì a ritagliarsi uno spazio nei settori nascenti della comunicazione di massa, grazie a un'espansione dell'editoria tesa a includere nella stampa generalista aree della cultura che fino ad allora erano appannaggio esclusivo di piccoli gruppi d'interesse, come l'arte contemporanea. Carluccio, chiamato da Lamberto Sechi¹⁰³, ebbe l'opportunità, a partire dal 1972, di curare la rubrica «Arte» sul settimanale «Panorama» e poi, dal 1973, gli fu assegnata un'altra sezione dedicata alla fotografia. Quest'ultima rubrica fu un'interessante novità perché rappresentò un'importante “finestra” orientata a un'indagine sulle ricerche più significative svolte in quegli anni, divenendo un valido osservatorio sull'evoluzione delle modalità d'impiego del mezzo fotografico in ogni suo ambito di applicazione. Si trattò di testi nei quali furono recensite le attività di gallerie e le pubblicazioni di libri di settore. A tal proposito, il critico dichiarò di aver introdotto un nuovo interesse artistico in Italia, sulla scia dell'esperienza di Lanfranco Colombo¹⁰⁴, il quale, come fondatore de «Il Diaframma»¹⁰⁵, galleria milanese in attività dal 1967 al 1996, fu uno dei precursori in Europa della programmazione di mostre esclusivamente dedicate alla fotografia.

*Combattimento per un'immagine che ho fatto con la Palazzoli [...] credo sia stata determinante perché ha sganciato un interesse, in Italia ma in parte anche fuori, per la fotografia, che non esisteva. In Italia prima c'era soltanto il solitario Lanfranco Colombo*¹⁰⁶.

Negli stessi anni scrisse una serie di articoli su «Bolaffi Arte», una rivista fondata in sinergia tra Giulio Bolaffi Editore e Mondadori nel 1970, e, nel corso del 1981, circa venticinque articoli su «Il Giornale» di Indro Montanelli¹⁰⁷, due esperienze di cui si parlerà in modo esteso nella parte finale di questa trattazione.

di Torino, 11 settembre -14 ottobre 1962, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1962.

⁹⁸ Luigi Carluccio, *Francis Bacon*, Galleria Galatea, 23 gennaio – 7 febbraio 1958, pieghevole n. 9 a cura della Galleria Galatea, Torino, 1958, (senza paginazione).

⁹⁹ Luigi Carluccio, Vittorio Viale, Veno Pilon, *Luigi Spazzapan*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, luglio - agosto 1963, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1963.

¹⁰⁰ Luigi Carluccio, Vittorio Viale, Giovanni Carlo Anselmetti, *Casorati*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, aprile-maggio 1964, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1964.

¹⁰¹ Luigi Carluccio, Jacques Lassaigue, Vittorio Viale, *Vieira Da Silva*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, 29 ottobre - 29 novembre 1964, catalogo della mostra, Amici dell'Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1964.

¹⁰² Luigi Carluccio, Daniela Palazzoli, Marcello Levi, *Irving Penn, I platini di Irvin Penn, 25 anni di fotografia*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, aprile - maggio 1975, catalogo della mostra, Amici dell'Arte Contemporanea, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1975.

¹⁰³ Lamberto Sechi (Parma 1922 - Venezia 2011) assunse la direzione del settimanale Panorama dal numero uscito il 18 maggio 1967, e vi rimase alla guida fino al 1979. Successivamente guidò La Nuova Venezia e il settimanale L'Europeo fino ad assumere la direzione dei periodici Rizzoli, si veda Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna, 1996 p. 234; Umberto Allemandi *Questa Biennale perché l'ho fatta così*, intervista a Luigi Carluccio, estratto da *La faccia nascosta della luna*, op. cit., p. 379.

¹⁰⁴ Ando Gilardi, *Storia Sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 410-411.

¹⁰⁵ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d'arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, p. 7; *L'occhio di Colombo, Il Diaframma, Milano 1967-1972*, a cura di Luigi Erba, Roberto Mutti, Verona, 1997; Lanfranco Colombo, *Fotogrammi di una vita*, Allemandi & C, Torino, 2010.

¹⁰⁶ Umberto Allemandi *Questa Biennale perché l'ho fatta così*, cit., p. 380.

¹⁰⁷ Sulla figura di Indro Montanelli (Fucecchio 1909 – Milano 2001) si veda la scheda bibliografica compilata da Gaia Baglioni il 29 aprile 2015, revisionata da Emilio Capannelli, successivamente da Laura Morotti il 16 maggio 2016 per il SIUSA, <<https://tinyurl.com/ycyzkp2u>>, (ultima consultazione 12/ 9/2015); Indro Montanelli con Luigi Mascheroni, *Come un vascello pirata*, 50 anni de «Il Giornale» nelle parole del suo fondatore, Rizzoli, Milano, 2024.

La collaborazione con «Panorama» cessò quando Luigi Carluccio venne nominato dal presidente Giuseppe Galasso¹⁰⁸ direttore del Settore di Arti Visive della Biennale di Venezia, nel giugno 1979, una carica che avrebbe dovuto mantenere per due edizioni, in sostituzione alla precedente nomina di Giovanni Caradente¹⁰⁹, il quale aveva dovuto lasciare la direzione a causa dell'incompatibilità tra questo incarico e il suo esercizio di funzionario¹¹⁰. Per la Biennale programmata per il 1980 era già stata indicata una traccia di lavoro che Carluccio dovette mantenere e sviluppare mettendo in luce gli eventi caratterizzanti le pratiche artistiche degli anni Settanta:

[...] ricostruire la complessa vicenda dei mutamenti intervenuti nell'ultimo decennio e di caratterizzare, in una dimensione tanto analitica quanto progettuale la sequenza storica costituita dagli anni Settanta rispetto agli anni Sessanta, con una cronologia che varia ovviamente da paese a paese e da esperienza a esperienza, in Europa e negli altri continenti, e con un'attenzione particolare ai paesi emergenti¹¹¹.

Il gruppo di studiosi che affiancarono il critico furono Achille Bonito Oliva, Michael Compton, Martin Kunz, Harald Szeemann. Il settore Arti Visive della Biennale di Venezia con *L'arte degli anni Settanta* vide per la prima volta la partecipazione della Repubblica Popolare di Cina¹¹².

Il programma, quest'anno è di grande impegno. Duecento artisti, trentadue Paesi rappresentati: dall'Argentina all'Irak, dal Belgio alla Finlandia, dagli Stati Uniti al Venezuela. Non ci sarà l'Unione Sovietica, ma, per la prima volta, sventolerà la bandiera della Cina¹¹³.

Durante un viaggio in Sud America, mentre stava lavorando alla sua seconda edizione, Luigi Carluccio fu colto da un malore improvviso. Morì di infarto a San Paolo di Brasile il 12 dicembre 1981, lasciando incompiuta l'edizione della Biennale che avrebbe dovuto intitolarsi *La faccia nascosta della luna*¹¹⁴. In omaggio allo studioso, il titolo venne utilizzato per la pubblicazione di un volume commemorativo nel quale furono raccolti i testi ritenuti più rappresentativi della sua attività e le testimonianze di coloro i quali avevano condiviso con lui la passione per l'arte e per la cultura.

¹⁰⁸ Si veda: Piero Craveri, *La Napoli di Giuseppe Galasso*, in Napoli nobilissima, serie VII, vol. IV, Fascicolo I, gennaio-aprile 2018, pp. 2-19; Antonio Carioti, *Galasso, passione e storia*, sezione Cultura del «Corriere della Sera», 13 febbraio 2018, pp. 34-35.

¹⁰⁹ Si veda: Luciano Caprile e Stefano Esengrini (a cura di) *Tutto è felice nella vita dell'arte. Omaggio a Giovanni Caradente*, collana I Quaderni, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2015.

¹¹⁰ Ivi, p. 381.

¹¹¹ Luigi Carluccio, testo introduttivo a *Le Arti Visive, 39. Biennale arti visive, L'arte degli anni Settanta*, catalogo generale a cura di Gianfranco Dogliani con la collaborazione di Teresa Ricasoli, commissione scientifica: Achille Bonito Oliva, Flavio Caroli, Michael Compton, Jean Leymarie, Harald Szeemann, ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, p. 8.

¹¹² Con la morte di Mao Zedong, la Cina si avviò dal 1978, verso una fase riformistico-liberale guidata da Deng Xiaoping, intrecciando, per la prima volta, le proprie relazioni diplomatiche con gli Stati Uniti con la prima visita ufficiale nel gennaio del 1979, decretando così la propria adesione, dal 1980-81, alla Banca Mondiale e al Fondo monetario internazionale. Tali premesse furono determinanti per lo straordinario sviluppo economico del paese, dando l'impulso al grande fenomeno di diffusione delle opere di artisti cinesi in Occidente, verificatosi a cavallo tra la fine del primo e l'inizio del secondo millennio; Guido Samarani, *La Rivoluzione Culturale: apogeo e fine del Maoismo* in *La Cina Contemporanea*, cap.11°, Nuova edizione aggiornata, Piccola Biblioteca Einaudi, 2017, e-book pp. 467-530; «Il programma quest'anno è di grande impegno. Duecento artisti, trentadue Paesi rappresentati: dall'Argentina all'Irak, dal Belgio alla Finlandia, dagli Stati Uniti al Venezuela. Non ci sarà l'Unione Sovietica, ma, per la prima volta, sventolerà la bandiera della Cina», Fabio Felicetti, *La Biennale di Venezia ritorna alla tradizione*, «Corriere della Sera», 20 aprile 1980, p. 7.

¹¹³ Luigi Carluccio, testo introduttivo a *Le Arti Visive, 39. Biennale arti visive, L'arte degli anni Settanta*, cit, p. 8.

¹¹⁴ *La faccia nascosta della luna* divenne un libro nel quale vennero raccolti, a cura di Roberto Tassi, un gruppo di testi considerati l'anima della ricerca critica di Luigi Carluccio, insieme alle testimonianze di coloro i quali avevano condiviso con lui l'amicizia e la passione per la cultura e per l'arte. Il volume uscì nel 1983, edito da Umberto Allemandi&C, cit.

Si trattò della sua unica monografia. Infatti, nonostante la vasta produzione di testi, la scrittura di Luigi Carluccio aveva sempre e solo accompagnato il lavoro degli artisti. Il volume fu introdotto da Roberto Tassi e incluse l'unica intervista con riferimenti autobiografici, concessa a Umberto Allemandi, in cui il critico raccontò in modo esplicito la propria storia, il proprio orientamento critico e di lavoro.

Io sono del fronte della critica militante, spicciola, quotidiana, di chi va in giro per mostre e per studi, parla con gli artisti, si informa. Un lavoro umile che ti dà il continuo contatto con la realtà, che ti permette, a volte, di capire in anticipo cosa c'è nell'aria. Sei travolto dalla quotidianità, ma hai anche qualche vantaggio, per esempio, non stai a perder tempo a litigare sui massimi sistemi¹¹⁵.

La potenza e la profondità espresse dalla scrittura di Carluccio e il grado d'incidenza che ebbe sul lavoro degli artisti, furono il tema del commovente articolo con cui Giovanni Testori ricordò l'amico immediatamente dopo la sua scomparsa.

[...] negli scritti di Carluccio v'è qualcosa d'appassionatamente apodittico ed estremo. Così alla loro lettura (e rilettura) noi avvertiamo che su quel periodo, su quel movimento e su quell'artista, dopo che era passato lui, Carluccio, coi suoi strumenti caldi, partecipi, ma insieme acuti come spilli o spine, dopo che lui in essi era disceso come se ogni volta si trattasse di visitare qualche ignoto cunicolo o qualche ignota catacomba dell'umano destino, non sarebbe stato più possibile scendere o passare come prima. Su avvenimenti, periodi ed artisti restava come una traccia, un filo di parole, una splendente, dolorosa cicatrice che recava il suo nome: il nome del suo inesausto bisogno di toccare, sempre, di ciò che studiava, il dentro, l'imo, il nascosto; forse ciò che non è neppure possibile dire. Credo che il simile lo provino gli artisti su cui egli ha scritto. E qui può ben dirsi che non esista pittore, scultore, incisore o disegnatore d'Italia e del resto del mondo, che non custodisca nella propria bibliografia una di quelle tracce, uno di quei fili di parole, una di quelle splendenti e dolorose cicatrici; e che non debba a Carluccio la rivelazione di qualcosa di sé che altrimenti gli sarebbe rimasto ignoto o fasciato, per sempre nella nebbia dell'indistinzione¹¹⁶.

¹¹⁵ Luigi Carluccio nell'intervista *L'arte non è morta*, «Panorama» del 9 maggio 1978, estratto scelto da *La faccia nascosta della luna*, op. cit., p. 389.

¹¹⁶ Giovanni Testori, *L'arte come ricerca di verità*, «Il Corriere della Sera, Corriere dell'Arte», 27 dicembre 1981, p. 13.

2. Luigi Carluccio dopo il 1946

Nel 1946 il mondo si trovò a fare i conti con l'impatto distruttivo che aveva avuto la Seconda guerra mondiale appena conclusa, un conflitto che ebbe costi materiali, morali e umani di portata eccezionale con un numero impressionante di vittime civili e militari. Le grandi città europee si trovarono sommerse da montagne di detriti, popolate da persone disperate attraversate da un senso di impotenza, tra la ricerca di una collocazione abitativa e di beni di sussistenza di prima necessità. L'Italia saldò il costo della resa incondizionata e di due lunghi anni di occupazione militare e di guerra civile. Nonostante il clima di orrore e di incertezza diffusa, nel corso del 1946 maturò un grande fermento sociale e politico motivato dall'urgenza di avviare il ripristino delle attività istituzionali e della vita sociale consentendo, in tempi relativamente brevi e grazie a un vivace dibattito politico, di traghettare il paese verso la democrazia con il referendum istituzionale del 2 giugno, in cui si decretò la scelta repubblicana e l'elezione dell'Assemblea Costituente. Torino risultò tra le città che avevano subito i maggiori danni in seguito alle ripetute incursioni aeree, verificatesi tra il 1940 e il 1945, con lanci di bombe e di mezzi incendiari che avevano investito l'intera città, colpendo gli asset strategici, le abitazioni civili e molti edifici facenti parte del patrimonio storico artistico, in particolare nel centro storico¹.

Nel 1945 Torino può definitivamente constatare quali danni i bombardamenti durati per un quinquennio le hanno arrecato. Sono andati distrutti interi isolati, creando vuoti urbani di notevole entità che, del tutto casualmente, vengono ad incidere sulla compattezza del tessuto urbano a maglie regolari, particolarmente forte nella città barocca, e nei quartieri di matrice ottocentesca; [...] In tutta la città la distruzione totale dei fabbricati singoli ha prodotto poi ulteriori vuoti minori, ad interruzione della continuità delle cortine edilizie, costituenti un'altra delle caratteristiche peculiari della capitale subalpina[...] ².

Il ritorno alla libertà avvenne secondo gli accordi stipulati che prevedevano il graduale allentamento del controllo territoriale da parte degli alleati, incidendo, tra le altre cose, nelle modalità di ricostituzione dei partiti politici, nelle attività pubblicistiche, nei settori della radiofonia e della carta stampata.

All'inizio si tratta di una condizione di libertà vigilata, con marcate limitazioni all'attività politica. Per la stampa e la radio tutto dipende dal Governo militare alleato che agisce attraverso il PWB (Psychological Warfare Branch) creato sia per la propaganda sia per pilotare il ritorno della libertà di stampa nei territori via via liberati dai tedeschi.³

Torino è libera fu il titolo apparso sabato 28 aprile del 1945 sulla prima pagina del «Popolo Nuovo» e fu l'esordio del quotidiano di area cattolica fondato dalla Democrazia Cristiana pubblicato dal 1945 al 1958, annunciando così la liberazione dai nazifascisti dal capoluogo piemontese. Il giornale riscontrò un immediato successo divenendo un punto di riferimento per intellettuali, politici e sindacalisti «motivati a un confronto di idee e di progetti»⁴. Negli anni collaborarono redattori e corrispondenti che conquistarono un ruolo di primo piano nella cultura

¹ Renata Allio, *Torino 1945-1946, uomini e fabbriche dopo i bombardamenti*, nel Bollettino storico bibliografico, 2003, p. 293; Maria Grazia Vinardi (a cura di), *Danni di guerra a Torino, distruzione e ricostruzione dell'immagine nel centro della città*, Celid, 2009, pp. 13, 21-34.

² Micaela Viglino Davico, *La città ferita: progetti e prassi per la ricostruzione* in Maria Grazia Vinardi (a cura di), *Danni di guerra a Torino*, ivi, p. 39.

³ Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, collana Le vie della civiltà, Bologna, 1996, p. 185.

⁴ Pier Giuseppe Accornero, *Ottant'anni fa "Il Popolo Nuovo" nasceva dalla Liberazione*, «La Voce e il Tempo», 28 aprile 2025, <<https://tinyurl.com/tj8zcamr>>, (consultato l'ultima volta il 18 ottobre 2025).

nazionale (Nino Costa, Augusto Del Noce, Valdo Fusi, Leo Pestelli, don Luigi Sturzo). Tra questi figurò Luigi Carluccio, il quale iniziò a collaborare dal 1946 per gli spazi dedicati all'arte e alla cultura, divenendo in breve un testimone dell'evoluzione del ripristino delle città e del riavvio del calendario di eventi artistici e culturali. Nella propria cronaca, Luigi Carluccio offrì un ampio sguardo sui fenomeni caratterizzanti il periodo, partecipando al vivace dibattito in evoluzione nel corso degli anni.

2.1 *La città di domani*

Una parte consistente della sua produzione critica riguardò il tema della ricostruzione, in particolare nell'ambito del patrimonio storico-artistico. Le sue riflessioni vennero elaborate a partire dalle posizioni dei più celebri architetti, maturate nell'orbita del diffuso spirito di rinnovamento che divenne il comune denominatore per la pianificazione del restauro e della ristrutturazione dei territori; «ricostruire secondo uno schema nuovo»⁵ era lo slogan che sottintendeva non solo la volontà di aspirare al completo ripristino strutturale delle città ma anche per indicare il prodromo del risveglio di una società evoluta e proiettata verso il futuro.

La guerra che ha fornito l'occasione di ricostruire ha fatto anche urgente il dovere di ricostruire secondo uno schema nuovo. Già da anni Le Corbusier, l'urbanista più rappresentativo di Europa e il più audace nella sua consequenzialità, ha ammonito: Architettura o Demoralizzazione, Architettura o Rivoluzione, cioè catastrofe dell'uomo. E per architettura non intendeva un mero esercizio di stile ma le forme e le strutture determinate funzionalmente dalle esigenze, le spirituali come le materiali, della vita terrena. [...] ... disegnare e innalzare la città nuova. Costruita finalmente sotto il segno della gioia di vivere: per attuare tra spirito e materia, tra ozio e fatica, tra l'uno e i molti, tra ciò che produce e ciò che consuma l'equilibrio indispensabile al progredire della società degli uomini.⁶

Tuttavia, il processo si rivelò lento e complesso; i buoni propositi sovente si scontravano con ostacoli materiali e burocratici che resero faticoso il riutilizzo degli spazi pubblici. In alcuni casi i cantieri e le opere presero forma dopo decenni di elaborazioni di progetti e di trattative tra le parti in causa. Non mancarono tuttavia le eccezioni che, per contrasto, sottolineavano ulteriormente lo stato di dissesto generale. Uno di questi fu il caso segnalato in un articolo di Luigi Carluccio relativo al progetto di recupero del Museo Nuovo di Pisa, ristrutturato già nell'ottobre del 1946, inaugurato «accanto alla frana della casa dei Medici»⁷, con una mostra sulla scultura del Trecento, per celebrare i tesori della scuola di Nicola Pisano⁸. Descritto come un'oasi tra le macerie, l'ex Convento di San Matteo spiccava ripulito e ristrutturato, grazie al lavoro di adattamento per ospitare le raccolte del Museo Civico, venne riconosciuto come un esempio di «museografia modernamente intesa»⁹.

La ricostruzione della città comporta dunque la risoluzione di problemi non solo edilizi e urbanistici, bensì soprattutto organizzativi e produttivi, attraverso l'avvio di immediate e urgenti azioni capaci di ridare consistenza al sistema dei servizi pubblici a tutti i livelli, di rimettere in piedi il dissestato sistema dei trasporti, di promuovere

⁵ Luigi Carluccio, *La città di domani*, «Il Popolo Nuovo», cit.

⁶ Ibidem.

⁷ Luigi Carluccio, *Sculture fra le macerie*, «Il Popolo Nuovo», 31 ottobre 1946, p. 3.

⁸ Piero Sanpaulesi (prefazione), *Mostra della scultura pisana del Trecento*, Museo San Matteo, Pisa, catalogo della mostra, luglio-novembre 1946.

⁹ Luigi Carluccio, *Sculture fra le macerie*, cit.

iniziative per facilitare la riconversione della principale fabbrica cittadina da un'economia di guerra a un nuovo regime rivolto a soddisfare una diversa domanda di beni¹⁰.

I testi *La città di domani*¹¹ e *I grattacieli non sono l'America*¹² furono i primi di numerosi articoli nei quali Luigi Carluccio illustrò le proprie posizioni sulle diverse concezioni di città ideale, utilizzando come riferimento la dicotomia tra due dei più grandi architetti del Novecento: il modello orizzontale di Frank Lloyd Wright, *Broadacre City*¹³ e quello verticale di Le Corbusier, *Ville Radieuse*¹⁴, due visioni distinte, entrambe mosse dalla vocazione d'essere a misura d'uomo, ma che indicavano in prima istanza soluzioni diametralmente opposte. Di Frank Lloyd Wright mise in luce l'idiosincrasia per il caos imposto dalle città moderne - «orrore per la folla, ossessione per il traffico»¹⁵, «vampiri che vivono di sangue fresco della campagna e dei villaggi»¹⁶ - e l'orientamento per un modello abitativo in cui lussureggianti giardini erano deputati ad accogliere le strutture domestiche al proprio interno, in alternativa al paesaggio urbano newyorkese che non rifletteva «la massima aspirazione architettonica degli Americani»¹⁷. Luigi Carluccio delineò la visione dell'architetto che aveva origine nell'acro di terra come criterio su cui fondare il proprio ideale utopistico, immaginando la casa come luogo appartato nel quale il fluire della vita al suo interno si avvaleva degli stimoli derivanti dall'ambiente naturale circostante. In Italia il celebre architetto si trovò al centro di una polemica che divise la popolazione a causa del suo progetto per la palazzina Masieri posta al centro del Canal Grande di Venezia, una vicenda che si concluse con la mancata realizzazione dell'opera e con una lettera scritta dallo stesso Wright al sindaco della città. Nell'articolo *L'ora della verità*¹⁸, Luigi Carluccio elogiò l'architetto statunitense per l'intelligenza dimostrata nella gestione della diatriba.

Amando Venezia ed essendo altrettanto geloso della sua bellezza quanto un autentico veneziano antico e moderno, ho cercato di tradurre questo sentimento nella piccola struttura marmorea... quello che ho creato non rappresenta un illogico sacrificio d'un'antica cultura ad un'ambizione moderna, ma è, ne sono certo, un omaggio non indegno a voi tutti ed in armonia con la vostra grande tradizione.¹⁹

Frank Lloyd Wright morì a Phoenix, il 9 aprile 1959 a quasi novant'anni. Carluccio lo ricordò con un titolo inequivocabile: *Era il nemico dei grattacieli*²⁰, che considerava inconciliabili con l'uomo e con la natura, nonostante la sua esperienza formativa s'intrecciò con l'architetto che ne aveva definito l'estetica: Louis Henry Sullivan²¹.

¹⁰ Franco Mellano, *Torino 1945-1985 tra pianificazione ed emergenza*, in Luigi Mazza e Carlo Olmo (a cura di) *Architettura e urbanistica a Torino 1945/1990*, Umberto Allemandi & C. p. 241.

¹¹ Luigi Carluccio, *La città di domani*, cit.

¹² Luigi Carluccio, *I grattacieli non sono l'America*, «Il Popolo Nuovo», 1 agosto 1946, p. 3.

¹³ Frank Lloyd Wright, *La città vivente*, Ed. Einaudi, 1992, pp. 80-84.

¹⁴ Alberto Clementi, *Le Corbusier*, Carocci editore, 2022, p. 45.

¹⁵ Luigi Carluccio, *I grattacieli non sono l'America*, cit.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Luigi Carluccio, *L'ora della verità*, «Gazzetta del Popolo», 26 marzo 1954, p. 3.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Luigi Carluccio, *Era il nemico dei grattacieli*, «Gazzetta del Popolo», 10 aprile 1959, p. 3.

²¹ Riguardo a Louis Henry Sullivan (1856-1924) si veda: Elisabetta di Stefano, *Ornamento e architettura, L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, Centro Internazionale di Studi di Estetica presso l'Università degli studi di Palermo, 2010.

Su Le Corbusier²², Luigi Carluccio volle metterne in luce l'ottimismo espresso verso la modernità, a partire dall'agglomerato urbano sviluppato secondo uno schema geometrico, un modello desiderabile e funzionale per agevolare il fluire delle componenti della vita cittadina e riportare «la campagna dentro la città»²³, una campagna intesa non come privilegio individuale ma concepita e ideata per l'uso condiviso.

La casa di Le Corbusier è quella dell'uomo che modella la sua abitazione secondo le linee di una ideale geometria, contrapponendo l'ordine rigoroso elaborato in progresso nei millenni all'irrazionalità capricciosa della natura. Dell'uomo che si dispone lietamente nelle prospettive serrate delle grandi città costruite per blocchi²⁴.

Nel 1954, Luigi Carluccio recensì una mostra che l'architetto, all'età di settant'anni, inaugurò presso il Museo d'Arte Moderna di Parigi, mettendo in luce i passaggi cruciali della sua ricerca²⁵ che gli resero una fama controversa: venne apostrofato come «fascista per i comunisti, bolscevico per i reazionari»²⁶ e poi ci fu il progetto di ristrutturazione della zona della Halles del 1925, percepito dai detrattori come estremo e in antitesi all'ideale urbano storico.

Nella proposta di Le Corbusier l'esistente viene raso al suolo per far posto a giganteschi grattacieli cruciformi, mentre i tessuti storici preesistenti vengono ridotti a brandelli trascurabili; uno scempio urbanistico che fa bollare il piano della stampa francese come un tentativo inaccettabile di americanizzare Parigi²⁷.

Luigi Carluccio attribuiva invece grande valore alle sue soluzioni progettuali, le quali potevano prestarsi alla standardizzazione, intesa non in senso degradante bensì come un valore di qualità. Le Corbusier morì annegato in Costa Azzurra nel 1965 e Luigi Carluccio lo ricordò con un lungo articolo per ripercorrere le tappe fondamentali della sua ricerca che si evolveva nel cuore delle trasformazioni dei paesaggi urbani condizionati dagli insediamenti industriali, a cavallo tra le due guerre. Il progetto per «Una città contemporanea di tre milioni di abitanti»²⁸ era concepito come risposta pratica al problema dell'inurbamento delle città europee. Ricordò anche la sua partecipazione a un congresso tenutosi a Torino, presso l'Unione Industriale, per sottolineare il ruolo di promotore di un ideale di bellezza nella quale dovevano convergere «i mezzi, le tecniche e le forme autentiche del presente»²⁹.

Dunque, i valori espressi dai due architetti divennero per Luigi Carluccio una sorta di bussola per orientarsi nell'interpretazione della mutazione territoriale in corso. In tal senso, la fondazione del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo Da Vinci di Milano, venne interpretata dal critico come il raggiungimento di un importante obiettivo perché coniugava la ristrutturazione di un edificio storico di pregio con la valorizzazione dei progressi tecnologici. L'antico Monastero olivetano in via San Vittore venne adottato come sede e ristrutturato dagli

²² Su Le Corbusier, si veda: Paul V. Turner, *La formazione di Le Corbusier, idealismo e movimento moderno*, ed. italiana Jaka Book, 2001.

²³ Alberto Clementi, *Le Corbusier*, op.cit, p. 44.

²⁴ Luigi Carluccio, *Era il nemico dei grattacieli*, op.cit.

²⁵ Luigi Carluccio, *L'architetto profeta*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 5 febbraio 1954, p. 3.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Alberto Clementi, *Le Corbusier*, op.cit, p. 49.

²⁸ Luigi Carluccio, *È annegato in mare il grande Le Corbusier uno dei più grandi architetti del secolo*, «Gazzetta del Popolo», 28 agosto 1965, p. 3.

²⁹ Ibidem.

architetti Ferdinando Reggiori³⁰ e Piero Portaluppi³¹, ai quali venne riconosciuta l'eccellenza di un lavoro portato a termine secondo una concezione conservativa, mantenendo intatta l'atmosfera originaria, resa adatta ad accogliere cimeli e modelli del passato con l'idea di affiancarli nel tempo ai prodigi del futuro. L'allestimento del museo prevedeva dei percorsi storici per illustrare l'evoluzione «del genio e del lavoro al progresso umano»³², ma anche per mettere in luce le difficoltà che ogni scoperta dovette affrontare per la sua sopravvivenza. Il museo ospitava una biblioteca, distribuita «nelle tre mistiche navate»³³ e venne configurato nel grande refettorio un luogo deputato a ospitare eventi culturali, concerti o spettacoli.

Uno degli aspetti che Luigi Carluccio volle mettere a fuoco nei suoi testi fu il coinvolgimento della popolazione nel processo di ricostruzione, riscontrabile dal diffuso interesse per l'architettura e per l'urbanistica, divenendo il presupposto di un vivace dibattito in particolare tra la popolazione culturalmente attiva. Pertanto si avviarono convegni e mostre finalizzate alla divulgazione dei progetti e una di queste occasioni fu *Architettura Piemontese 1944-54*³⁴, un evento organizzato dall'Associazione degli ingegneri e degli architetti di Torino, e dal suo comitato esecutivo presieduto dall'Arch. Nicola Mosso. Presso la galleria d'arte della «Gazzetta del Popolo» su un centinaio di pannelli vennero illustrate le opere architettoniche costruite in quegli anni, un resoconto che offriva alcune indicazioni concrete sulle tendenze dell'architettura contemporanea applicata alle varie tipologie di edifici, dalle ville agli appartamenti, dai siti industriali alle sale per concerti, dagli ospedali ai teatri³⁵.

I bombardamenti dell'8 dicembre del 1942³⁶ coinvolsero la Biblioteca Nazionale di Torino³⁷, causando, oltre alla distruzione delle strutture, la perdita di oltre quindicimila volumi. Con la sua cronaca Carluccio seguì l'iter burocratico per l'edificazione ed espresse forti perplessità sui modelli proposti in concorso: i progetti in gara furono ventisette e nessuno di essi venne giudicato all'altezza, anche se le idee potevano apparire in prima istanza originali. Il primo premio non venne assegnato mentre il secondo fu conferito ex equo ai gruppi di Massimo Amodei e Pasquale Carbonara e a quello di Italo Insolera, Aldo Livadiotti, Antonio Quistelli, progetti molto diversi tra loro ma che avevano in comune il mantenimento della facciata originaria (unico elemento superstite) in ragione di un vincolo esistente sul Palazzo, entrambi concepiti per far coesistere il vecchio con il nuovo. Il risultato non consentì di fare previsioni per l'inizio dei lavori, lasciando sul tavolo numerose incognite senza che si potesse intravedere all'orizzonte la data di avvio.

³⁰ Ferdinando Reggiori, *Scritti e pubblicazioni dell'architetto Ferdinando Reggiori 1914-1964*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1964.

³¹ Piero Portaluppi, *Gnomonica atellana*, a cura di Alberto Alpago Novello, Alfieri e Lacroix, Milano, 1968.

³² Luigi Carluccio, *De Gasperi oggi a Milano inaugura il Museo della Tecnica*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 15 febbraio 1953, p. 3.

³³ Ibidem.

³⁴ Gino Levi Montalcini, *Per una città migliore. I regolamenti come norma, non come costrizione*, in *Incontri alla Galleria d'Arte della Gazzetta del Popolo, Mostra di Architettura Piemontese 1944-1954*, fascicolo della mostra, 1954.

³⁵ Luigi Carluccio, *Gli ultimi dieci anni dell'architettura piemontese*, «Gazzetta del Popolo», 12 giugno 1954, p. 5.

³⁶ «[...]la sera dell'8 dicembre 1942 almeno dieci ondate di quadrimotori inglesi si avvicendarono su Torino a partire dalle 20:37, rovesciando per quasi due ore bombe dirompenti e spezzoni incendiari che distrussero, fra i molti edifici, il Teatro Alfieri di piazza Solferino, danneggiarono gravemente l'Ospedale San Giovanni Vecchio e, con effetti devastanti sul patrimonio librario, la Biblioteca nazionale universitaria», Leonardo Mineo, «Negli attuali tempi difficili». *L'Archivio di Stato di Torino in guerra*, in *Storie di archivi, storia di uomini. L'Archivio di Stato di Torino tra guerra e Resistenza*, a cura di Leonardo Mineo e Maria Paola Niccoli, Associazione Amici dell'Archivio di Stato di Torino, Ministero della Cultura, Direzione generale archivi, Pubblicazione degli Archivi di Stato, Roma, 2021, p. 50.

³⁷ Luigi Carluccio, *Manca soltanto il progetto*, «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1957, p. 3.

Anche il restauro del Teatro Regio dovette attendere diversi anni per arrivare a compimento e Luigi Carluccio ne registrò tutte le fasi. La sua rinascita ebbe un trascorso tortuoso che si sviluppò nel corso di oltre un trentennio. I danni alla struttura non furono conseguenti alle incursioni belliche ma a un incendio divampato in una notte del 1936 in circostanze mai del tutto chiarite. Dai testi del critico si poteva intuire come le macerie del teatro s'intrecciassero ai detriti di guerra e l'esigenza di «ricostruzione del Regio rischiava tuttavia di diventare un simbolo e un banco di prova della volontà e della capacità di risorgere, per riagguantare il filo maestro della vita di Torino»³⁸. Dal 1937, diversi architetti avanzarono delle ipotesi, poi decadute perché rifiutate, e si ricominciò ad affrontare il problema concretamente nel 1956 dall'Amministrazione Civica con una riunione tecnica ufficiale insieme agli architetti Aldo Morbelli³⁹ e Robaldo Morozzo della Rocca⁴⁰, ai quali fu assegnato l'incarico già prima della guerra, e che per l'occasione si trovarono a presentare un progetto rivisto e completato nel 1955. Il prospetto mostrava una struttura imponente e riportava la conservazione di alcuni elementi superstiti dell'architettura originaria di Benedetto Alfieri. Venne fissata la capienza di duemilacinquecento posti a sedere con due palchi e due vaste gallerie. Gli obiettivi progettuali furono raggiunti in accordo tra tutte le componenti, inclusa l'opinione pubblica che fu tenuta in alta considerazione da parte della Commissione Tecnica, mentre restavano ancora incerti diversi punti riguardo a questioni tecnico-urbanistiche, dipendenti dall'approvazione della Soprintendenza ai monumenti di Torino, la quale obiettò alcuni aspetti, in accordo con le istanze avanzate dall'INA⁴¹. L'incontro sembrò poter diventare un punto di partenza per l'avvio di un'iniziativa concreta ma occorreva tenere presente i numerosi vincoli del piano regolatore della zona e la disponibilità economica. In questo primo articolo venne registrata la chiusura dei lavori della Commissione, che tenne conto anche di una serie di suggerimenti provenienti dai vari operatori culturali: dai musicisti, che chiedevano un Regio con un'entrata che si affacciasse su Piazza Castello, dagli architetti Aloisio e Berlanda, dal pittore Casorati, dall'architetto Vairano e dal consigliere on. Colla e, infine, gli atti passarono al vaglio di un comitato costituitosi appositamente per l'edificazione del teatro.

L'anno successivo, il sindaco di Torino Amedeo Peyron convocò il comitato per ricevere il disegno planimetrico nel quale vennero configurate tecnicamente le prospettive emerse dal precedente incontro.

[...] la facciata del teatro collima con il muro rimasto in piedi su piazza Castello, il cassone del palcoscenico si allinea sul prolungamento di via Virgilio, una piazza profonda trenta metri assicura visibilità e il decoro alla architettura juvariana degli Archivi di Stato e, soprattutto questo è importante, le costruzioni nuove e vecchie ancora utilizzate dall'autorità militare sono lasciate intatte. Siamo entrati cioè in una fase della lunga storia della ricostruzione alla quale gli enti possono guardare favorevolmente e con buone speranze⁴².

³⁸ Luigi Carluccio, *La ricostruzione e i progetti non realizzati e il Nuovo Regio*, in Luigi Carluccio, Augusto Cavallari Murat, Mercedes Viale Ferrero, Vittorio Mazzonis, *Il Teatro Regio di Torino*, Editrice Aeda, 1970, p. 200.

³⁹ L'architetto Aldo Morbelli (Orsara 1903- Torino 1963) fu protagonista in prima linea della ristrutturazione del Teatro Regio insieme all'arch. Morozzo della Rocca. Fu autore della progettazione del grattacielo della Rai di Torino. Si veda: Guido Morbelli, *Aldo Morbelli architetto a Torino, 1903-1963*, Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, 1984, p. 193-214.

⁴⁰ Aldo Morbelli, Morozzo della Rocca, L. Bonardi, *Progetto di ricostruzione del Teatro Regio, relazione tecnica illustrativa*, 1959, Città di Torino.

⁴¹ Nel 1949, sul progetto del ministro Amintore Fanfani, venne istituito l'INA con lo scopo di presidiare, seguire e finanziare la ricostruzione dell'intera nazione e insieme risolvere il problema della disoccupazione. Si veda: Paola Di Biagi, *La grande ricostruzione, Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, collana Virgola, Donzelli, Roma, 2010.

⁴² Luigi Carluccio, *Ora per il Regio deciderà Roma*, «Gazzetta del Popolo», 11 luglio 1957, p. 5.

Il passaggio successivo previsto, consisteva nell'ottenere dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici e delle Belle Arti la variante del piano regolatore, le cui pratiche furono avviate dal comitato. In caso di esito positivo, gli architetti avrebbero potuto dare il via ai lavori.

Il 12 novembre 1958, Luigi Carluccio attestò la notizia che presumeva l'apertura del Teatro Regio per le celebrazioni previste per il 1961, nonostante le incertezze legate a vari intoppi burocratici da sanare. Seguì tutti i passaggi tecnici testimoniando che, dopo lunghi confronti tra le parti in causa, il progetto, concepito su un'area di diecimila metri quadri (in parte di proprietà del Comune, in parte da acquistare dal demanio militare) fu presentato come quasi definitivo dagli architetti ai membri del Comitato con una proiezione di diapositive, con la presentazione di un prospetto finanziario e con il plastico nel quale furono messe in luce le relazioni con gli elementi strutturali adiacenti (il muro superstite di Piazza Castello e gli Archivi di Stato), edificabile con una spesa preventivata di circa due miliardi di lire. Osservando le esperienze di altre città, La Scala a Milano per esempio, Carluccio evidenziò quanto fosse importante arrivare al compimento dell'opera, non solo in un'ottica culturale ma anche per ciò che riguardava i vari indotti economici che al Teatro si riconnettevano, attribuendo vitalità alla vita cittadina⁴³. Tale processo venne interrotto dalla morte di Aldo Morbelli⁴⁴ nel 1963, causando il riavvio dell'intero iter progettuale.

Due anni dopo, la questione sfociò in una polemica nella quale venne coinvolto lo stesso Carluccio: l'arch. Gino Becker lo accusò di «aver cambiato le carte in tavola»⁴⁵ riguardo al resoconto di una conferenza stampa. La risposta di Carluccio non si fece attendere. Sulle pagine della «Gazzetta del Popolo» chiari la propria posizione ed evidenziò le responsabilità politiche per i ripetuti rinvii all'inizio dei lavori, sottolineando come il progetto originale «faraonico» risultasse di fatto problematico e dispendioso⁴⁶.

Quasi a un trentennio dall'incendio, il Regio ritornò alle cronache con una nuova proposta dell'ing. Marcello Zavellani Rossi e dell'arch. Carlo Mollino, i quali presentarono una prima bozza alla Commissione consultiva che si rivelò ridimensionata rispetto alla precedente di Morbelli e Morozzo della Rocca. Dal tono del testo, Luigi Carluccio sembrò approvare l'idea, in particolare evidenziando come l'ingegnere avesse messo in primo piano l'origine pratica e non artistica del progetto, pensato per essere «strumento facilmente maneggevole, perché tutti gli artisti dello spettacolo [...] siano in condizione di esprimere interamente i valori della loro arte»⁴⁷. L'anno successivo un altro articolo testimoniò l'avanzamento dei lavori e successivamente il progetto definitivo venne presentato alla Commissione con un adeguamento agli standard tecnici europei, tenendo conto dell'obbligo di «rispettare la superstite ala dell'edificio settecentesco dell'Alfieri che guarda su piazza Castello»⁴⁸. Ogni elemento venne messo a punto tenendo conto delle esigenze operative della scena teatrale con il palcoscenico progettato per ospitare ogni tipo di scenografia, tradizionale o di avanguardia. La mancata approvazione della torre scenica da parte del Provveditorato delle Opere Pubbliche impose delle modifiche sostanziali, tuttavia senza bloccare l'avvio dei lavori, con l'auspicio di aprire i battenti nel 1969. Speranza che fu delusa perché, ad approvazione data per certa, e con la scadenza dei termini tecnici prevista per il 28 febbraio per la

⁴³ Luigi Carluccio, *Ancora chiuso il sipario sull'ultimo atto del Regio*, «Gazzetta del Popolo», 12 novembre 1958, p. 2.

⁴⁴ Luigi Carluccio, *È morto a Torino l'architetto Morbelli*, «Gazzetta del Popolo», 10 febbraio 1963, p. 9.

⁴⁵ Luigi Carluccio, *Stasera si sblocca il buon senso, la polemica bizantina del Regio*, «Gazzetta del Popolo», 31 maggio 1965, p. 3.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Luigi Carluccio, *Finalmente prende forma il nuovo Regio. Non sarà faraonico ma certo funzionale*, «Gazzetta del Popolo», 10 novembre 1965, p. 7.

⁴⁸ Ibidem.

presentazione della gara d'appalto per i lavori in cemento armato, si presentò un nuovo ostacolo causato da limiti posti dal regolamento edilizio relativi al tamburo del palcoscenico: ventuno metri invece dei trentuno previsti dal progetto⁴⁹. Fortunatamente, l'Amministrazione civica aveva in mano l'esito favorevole del Consiglio Superiore, pertanto sarebbe stato possibile fare richiesta per una deroga del regolamento. A quella data venne testimoniata la ricostruzione dell'ala che guardava piazza Castello «nelle sue linee di composto gusto barocco»⁵⁰. Il resto del cantiere risultava coperto dalle sue strutture tipiche e i lavori andarono avanti condizionati dagli iter burocratici imposti dall'Amministrazione⁵¹.

Nel 1968 uscì un altro articolo nel quale il critico fece presente «un programma dei lavori che non procede con la regolarità desiderata» con il timore di superare le scadenze burocratiche rischiando un ulteriore ritardo all'apertura⁵². Nel 1973, con grande soddisfazione espressa da Carluccio, finalmente il Nuovo Teatro Regio vide la luce. Un'opera di vetro e d'acciaio - firmata dall'arch. Carlo Mollino, l'ing. Marcello Zavellani Rossi coadiuvati dagli architetti Carlo Greppi e Adolfo Zavellani Rossi - che ben si amalgamava nello scenario della piazza restituendo un «fantastico dialogo tra forme e spazio»⁵³. L'opera finita mantenne la fiancata originaria restaurata che divenne una sorta di paravento che nascondeva cemento, acciaio e vetro, dove antico e moderno si coniugavano con grande equilibrio. Il teatro destinato ad accogliere duemila spettatori venne concepito all'insegna della fluidità di movimento da un settore all'altro, secondo le necessità specifiche degli addetti ai lavori e del pubblico.

Una novità testimoniata per la vita sociale di Torino, fu la fondazione del Circolo dei Giornalisti⁵⁴ istituito in un edificio di Corso Duca di Genova (divenuto corso Stati Uniti dal dopoguerra in avanti). Luigi Carluccio presentò l'opera in ristrutturazione come un'interessante opportunità per creare occasioni d'incontri culturali; la sede era un appartamento collocato nel raffinato palazzo Ceriana Maineri costruito nel 1884 sul progetto dell'architetto conte Ceppi⁵⁵ (alcune sue opere lo rappresentavano in via Pietro Micca e in corso Vittorio Emanuele II, testimoniando il contributo che diede alla definizione di un'architettura torinese con una cura all'ornamento sulle tracce dello stile di Juvarra) con una facciata che aveva in primo piano due cariatidi che sorreggevano la balconata centrale. L'opera di ristrutturazione prevedeva l'allestimento di un'emeroteca a disposizione dei soci, di una biblioteca, di tavoli da gioco, bar, ristorante e altri servizi. Erano ammessi al Circolo anche i rappresentanti della cultura, dell'arte e delle libere professioni. Nonostante i bombardamenti subiti, lo stabile manteneva la planimetria intatta, così come il quartiere residenziale aristocratico nel quale era collocato, conservava, immerso in un polmone verde, un'atmosfera conviviale nella quale si adunavano persone di ogni età. Dal dopoguerra i giardini furono via via sacrificati per favorire la speculazione edilizia e il transito di automobili che rese la circolazione del corso sempre più frenetica⁵⁶.

⁴⁹ Luigi Carluccio, *Gli ultimi ritocchi al Nuovo «Regio»*, «Gazzetta del Popolo», 16 luglio 1966, p. 3.

⁵⁰ Luigi Carluccio, *Si spera che il Nuovo Teatro Regio possa aprire i battenti fra due anni*, «Gazzetta del Popolo», 11 febbraio 1967, p. 3.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Luigi Carluccio, *Ecco il Nuovo Regio*, «Gazzetta del Popolo», 7 marzo 1968, p. 3.

⁵³ Luigi Carluccio, *Ci vediamo di nuovo al Regio*, «Gazzetta del Popolo della domenica», 8 aprile 1973, pp. 1-2.

⁵⁴ Luigi Carluccio, *Una degna sede per il circolo dei giornalisti*, «Gazzetta del Popolo», 3 aprile 1957, p. 5.

⁵⁵ Arturo Midana, *L'architetto Conte Carlo Ceppi*, Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Anno 5, n.2, Torino, febbraio 1951, pp. 51-54.

⁵⁶ Luigi Carluccio, *Una degna sede per il circolo dei giornalisti*, cit.

Dal 1957, Luigi Carluccio avviò un'inchiesta sul «patrimonio artistico vittima del costume»⁵⁷ per offrire un prospetto di ricognizione sullo stato dell'arte di una serie di edifici presenti sul territorio italiano. Citando un libro di Antonio Cederna⁵⁸, il quale criticava l'incuria rivolta ai monumenti antichi e il conseguente degrado per favorire l'interesse privato a scapito di quello pubblico, mise l'accento sull'attitudine autolesionista che caratterizzava la gestione italiana. Si trattò di un problema condiviso da un gruppo di intellettuali, tra cui figurava Carlo Ludovico Ragghianti⁵⁹, che però, secondo Carluccio, al di là della sacrosanta denuncia teorica che circolava esclusivamente nella cerchia di addetti ai lavori, mancavano di proposte pratiche e risolutive. Carluccio intervenne sulle proprie pagine proponendosi come tramite per cercare di sensibilizzare «l'uomo della strada e metterlo direttamente di fronte alle sue responsabilità, che sono certamente modeste, prese a una a una, caso per caso; ma si attraggono, si cumulano e rotolano infine come una valanga che tutto travolge»⁶⁰. Il primo caso trattato fu l'acquisto da parte dello Stato di Palazzo Barberini a Roma - che secondo il critico sarebbe stato la giusta sede per il Museo d'arte barocca, data la ricchezza di meraviglie realizzate a suo tempo da Gian Lorenzo Bernini e Piero Berrettini da Cortona -, al cui interno venne edificata una sontuosa abitazione e assegnato una parte del palazzo al Circolo ufficiali del presidio di Roma, con annessa una mensa in cui oltre agli ufficiali potevano accedere anche parenti e ospiti, secondo un «uso di condominio»⁶¹ del tutto inadeguato al prestigio del palazzo. Dalle analisi del critico affiorarono altri importanti monumenti architettonici che subirono la stessa sorte, provocando così la svalutazione artistica degli edifici, come nel caso dell'oratorio barocco presente all'Aquila, divenuto un deposito di formaggio, oppure «quello dell'antica chiesetta di San Ponziano a Lucca»⁶² che risultò funzionare in parte come un garage.

Un esempio positivo che poteva rappresentare un riferimento da imitare per risolvere concretamente i problemi del vasto patrimonio a fronte delle scarse risorse economiche, venne individuato nel caso dell'Isola di San Giorgio a Venezia, restaurata grazie all'iniziativa privata del conte Cini e restituita al complesso di meraviglie della città⁶³. Un'esperienza che poteva divenire un modello di riferimento da applicare su vasta scala in cui le risorse private, con adeguati accordi tra le parti, potevano essere messe a disposizione per la tutela del patrimonio edilizio.

L'inchiesta nasceva sulla scia del malcontento generale diffuso negli ambienti di Belle Arti che aveva provocato, nel gennaio del 1957⁶⁴, uno sciopero di tre giorni da parte del personale dipendente dalla Direzione Generale di Belle Arti, il riflesso di una «gravissima crisi che investe tutta la tutela del patrimonio artistico, culturale, paesistico»⁶⁵ d'Italia che tuttavia passò inosservato. L'indifferenza a cui era soggetta la realtà delle Belle Arti era una delle cause della trascuratezza in cui versavano i beni pubblici, forse come conseguenza della distanza esistente tra enti e

⁵⁷ Luigi Carluccio, *Monumenti in condominio*, «Gazzetta del Popolo», 21 marzo 1957, p. 3.

⁵⁸ Antonio Cederna, *Vandali in casa*, ed. Laterza, Bari, 2007.

⁵⁹ Sugli interventi in merito di Carlo Ludovico Ragghianti, si veda: Una lettera di professori universitari al ministro della pubblica istruzione, *Iniziativa a favore del patrimonio artistico*, sul «Corriere della Sera», Roma, 27 luglio 1962, p. 9; Monica Naldi, Emanuele Pellegrini, Donata Levi (prefazione), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale*, Studi e pubblicazioni, Scritti dal 1935 al 1987, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2010.

⁶⁰ Luigi Carluccio, *Monumenti in condominio*, cit.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Luigi Carluccio, *Monumenti in condominio*, cit.

⁶⁴ Roberto Papini, *Lo sciopero del personale delle gallerie, Rovinosa avarizia verso Antichità e Belle Arti, Irrisoria è la somma annua stanziata per la conservazione di tesori inestimabili e per i 908 funzionari e custodi: e così valori di molti miliardi vanno alla rovina*, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1957, p. 3.

⁶⁵ Ibidem.

popolazione, che non consentiva di conoscere l'entità del lavoro a carico di un'istituzione carente di personale e di mezzi su cui gravava la responsabilità di un ingente patrimonio. Infatti, nel 1957 meno di duecento persone erano deputate a svolgere il ruolo tecnico-scientifico delle Soprintendenze, all'epoca al servizio del Ministero della Pubblica Istruzione, nonostante i flussi del turismo dell'arte fossero registrati, almeno in quell'anno, pari a dieci milioni di visitatori e in tendenza crescente. Lo sciopero fu indetto per denunciare le carenze di un settore che reclutava complessivamente nemmeno mille persone⁶⁶.

Il problema della gestione del patrimonio cittadino divenne una nota dolente avvertita da diversi strati della popolazione. Sulle pagine della «Gazzetta del Popolo» venne pubblicata una lettera inviata dall'Avv. Valdo Fusi, presidente dell'Ente del Turismo, supportata e commentata in un articolo di Luigi Carluccio.

Non si può non pensare alle città come a organismi vivi: ogni giorno un pezzo di Torino è amputato o deformato: un dito, alcune dita, un braccio distrutti, un occhio operato male: il risultato è la disarmonia; la conclusione di una creatura malata. [...] È necessario lanciare un accorato messaggio a tutti, autorità e cittadini perché si arresti la distruzione dell'antico in città. [...] Le cose a Torino non vanno bene: ogni giorno è un allarme nuovo. Era proprio necessario lastricare la Piazzetta Reale? [...] Era proprio necessario mettere l'asfalto nelle storiche vie cittadine⁶⁷?

La protesta fu sollevata da una notizia che dava per certa la demolizione di una palazzina in corso Vittorio Emanuele 87, ma divenne una denuncia dei numerosi interventi ritenuti mal riusciti poiché dimostravano, secondo l'Avv. Fusi, un'inadeguata conciliazione tra antico e nuovo. Il critico si unì alla polemica del presidente dell'Ente, incoraggiandolo a perseverare, tuttavia con toni pessimistici e aspri rivolti all'Amministrazione, che definiva come “fantasmi”. Tale iniziativa suscitò le reazioni immediate di altri professionisti. La prima riscontrabile pochi giorni dopo con una lettera scritta dal presidente dell'Ordine degli architetti del Piemonte, Flavio Vaudetti, nella quale l'architetto pur dimostrando solidarietà e ribadendo l'importanza di avviare un confronto aperto, contrariamente a quanto avveniva solitamente – ricordando il caso di una palazzina dell'ippica demolita in via Massimo d'Azeglio, nonostante la mobilitazione per difenderne l'esistenza da parte di ingegneri, architetti, critici e cultori d'arte –, sottolineò che il ruolo dell'architetto non poteva ridursi a quello di un restauratore di rovine e che la città antica dovesse necessariamente convivere e legare con i linguaggi architettonici contemporanei.

[...] pur apprezzando – non solo, ma pienamente condividendo lo spirito del quanto mai opportuno intervento dell'avv. Fusi – devo far osservare, come architetto e con l'intento di sgombrare il campo dai pregiudizi che non è accettabile a priori ed in linea di principio di lasciare intatta una facciata, rinnovandone radicalmente l'interno, al fine di non mutare i valori ambientali.

L'architetto cosciente della sua missione e delle sue responsabilità non può accettare una soluzione del genere che lo porterebbe ad essere soltanto più un restauratore di opere fatte da architetti di altre epoche.⁶⁸

Luigi Carluccio avvertì l'esigenza di replicare precisando la posizione propria, e quella del giornale, sulla linea di principio dello slogan «Salvare l'antico, creare il moderno»⁶⁹ come invito a vigilare senza sacrificare né le testimonianze del passato né quelle del presente.

⁶⁶ Luigi Carluccio, *L'assedio in Villa*, «Gazzetta del Popolo», 5 aprile 1957, p. 3.

⁶⁷ Luigi Carluccio, *La crisi segreta di Torino*, «Gazzetta del Popolo», 26 gennaio 1961, p. 5.

⁶⁸ Luigi Carluccio, *Concorde adesione degli architetti piemontesi: rispettiamo il volto e i paesaggi della città*, «Gazzetta del Popolo», 2 febbraio 1961, p. 5.

⁶⁹ Ibidem.

*La crisi segreta di Torino*⁷⁰ indicava una crisi di natura strutturale, la mancanza di autorevolezza nelle gestioni amministrative, che dimostravano «fragilità alle pressioni esterne»⁷¹ determinando un processo di involuzione associato alla faticosa macchina burocratico-amministrativa, impermeabile a qualsiasi possibilità di confronto.

Alla fine degli anni '50, quando l'operazione di ripristino delle città era in pieno svolgimento e giorno dopo giorno si presentavano le problematiche attuative delle pianificazioni, si tenne il VII Congresso Nazionale di Urbanistica, inaugurato il 26 ottobre 1958 presso il Teatro Comunale di Bologna, con al centro il tema dei «piani regionali come elemento di qualificazione urbanistica e paesistica»⁷². Fu un evento connotato dalla grande partecipazione e dalla presenza consistente di professionisti torinesi, divenendo un momento per fare il punto della situazione sulla delicata fase di transizione in corso, a partire dai presupposti tracciati nell'immediato dopoguerra. Nel discorso ufficiale di apertura intervenne l'on. ing. Adriano Olivetti⁷³, allora presidente dell'INU⁷⁴, il quale mise in luce le difficoltà di conciliare gli aspetti estetici con quelli funzionali.

L'urbanistica è consapevole di questa situazione: essa è talvolta drammatica perché oggi un'epoca di transizione spesso impone una scelta dolorosa tra l'utile e il bello, tra l'esecuzione rapida e la lunga preparazione, tra l'accentramento e il decentramento.⁷⁵

Non è più possibile dissociare la pianificazione economico-sociale dalla pianificazione urbanistica. Questa divisione va respinta come un ostacolo alla creazione di una vera civiltà: che è armonia tra vita privata e vita pubblica, tra lavoro e abitazione, tra centri di consumo e centri di produzione, tra abitazioni e centri ricreativi, culturali, ospedalieri, assistenziali, educativi⁷⁶.

Dal convegno emerse la volontà di individuare una linea di condotta comune che potesse conciliare i limiti economici e culturali del paese con l'ambizione di creare per l'Italia una moderna realtà urbanistica. Nel corso degli interventi venne ribadito il ruolo dei cittadini, la corretta interpretazione da parte loro del concetto di "libertà" che doveva necessariamente passare attraverso una «trasformazione spirituale»⁷⁷ per divenire capaci di adattarsi serenamente all'evoluzione rapida imposta dalla tecnologia.

Il dibattito fu incentrato non solo sulla risoluzione di problemi di ordine pratico ma poneva interrogativi sui nuovi modelli sociali che si profilavano all'orizzonte. Si percepiva la necessità di incoraggiare la nascita di una nuova coscienza umana come elemento costitutivo della moderna concezione urbana (un tema ricorrente nelle riflessioni di Carluccio) che definisse il *modus vivendi* attraverso il quale fosse possibile armonizzare le esigenze della vita privata con quelle della vita pubblica. In tale prospettiva si rendeva necessario il superamento dei limiti imposti dalla burocrazia e far prevalere gli obiettivi comuni sugli interessi dei singoli.

⁷⁰ Luigi Carluccio, *La crisi segreta di Torino*, cit.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Luigi Carluccio, *Il volto delle nostre città riflette la crisi di un'epoca di transizione*, «Gazzetta del Popolo», 26 ottobre 1958, p. 2.

⁷³ Si veda: Carlo Olmo (a cura di), presentazione di Laura Olivetti, *Costruire la città dell'uomo: Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Torino, 2001; Alberto Saibene, *L'Italia di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Torino, 2025.

⁷⁴ L'INU è l'Istituto Nazionale di Urbanistica fondato nel 1949; Adriano Olivetti ne assunse la presidenza dal 1950 al 1960, <<https://inu.it/adriano-olivetti/>>, (visitato l'ultima volta il 7 luglio 2025).

⁷⁵ Adriano Olivetti citato nell'articolo di Luigi Carluccio: *Il volto delle nostre città riflette la crisi di un'epoca di transizione*, cit.

⁷⁶ Luigi Carluccio, *L'edilizia torinese imputata di turno*, «Gazzetta del Popolo», 27 ottobre 1958, p. 3.

⁷⁷ Luigi Carluccio, *Il volto delle nostre città riflette la crisi di un'epoca di transizione*, cit.

Quando si parla di civiltà il protagonista è sempre l'uomo con le sue capacità e la sua possibilità di procedere e la sua tentazione continua a fermarsi, con tutte le sue virtù vere [...] e con tutti i suoi difetti⁷⁸.

La cronaca del congresso testimoniò anche l'assegnazione dei premi istituiti in memoria di Aldo Della Rocca, di mezzo milione ciascuno, consegnati ai seguenti progettisti: all'arch. Enrico Ascione, per un progetto illustrativo di piani regolatori, all'ing. Mario Ghio per la sceneggiatura di un cortometraggio e all'arch. Manfredi Nicoletti⁷⁹ per l'opera *la Storia di quando Frascati diventò Nuova York*⁸⁰.

Gli anni del boom economico coincisero con l'organizzazione di Italia 61⁸¹, una manifestazione organizzata per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, concepita all'insegna dei valori universalistici e razionalistici che animarono le esposizioni storiche di Londra e di Parigi, rispettivamente del 1851 e del 1878. I principali momenti caratterizzanti furono tre grandi eventi, che durarono da maggio ad ottobre: la Mostra Storica, l'Esposizione Internazionale del Lavoro e la Mostra delle Regioni⁸². Nel primo articolo dedicato, Luigi Carluccio delineò il quadro generale degli interventi architettonici che crearono importanti mutamenti nello spazio urbano coinvolto, sul lungo tratto compreso tra il Po e via Ventimiglia. In un'area destinata al verde, nel piano regolatore del 1959, segnata da resti di vecchi edifici rurali e da ampie zone desolate, si ergevano audaci costruzioni, all'epoca percepite come avveniristiche, che avrebbero dovuto rappresentare la nuova identità italiana, in cui si coniugavano i valori di una forte base industriale con quelli delle arti applicate. Un progetto esaltante nato da un'idea di design futuristico che però lasciò una «ferita»⁸³, tutt'oggi aperta, nel capoluogo piemontese, dovuta al progressivo deterioramento dell'area. In tempi molto brevi furono allestiti una serie di strutture provvisorie – tra cui, i padiglioni regionali, quello del Circarama, quello del Ministero del Lavoro e varie altre costruzioni temporanee dedicate all'accoglienza e all'intrattenimento – mentre su circa 350.000 mq vennero costruiti edifici stabili – Palazzo del Lavoro, degli architetti Pier Luigi e Antonio Nervi, Palazzo delle Mostre, degli architetti Annibale e Giorgio Rigotti – circondati da un'area verde e dall'alto venne messa in funzione un'ovovia. Creazioni che avrebbero dovuto lasciare una traccia di memoria, per ricordare le fasi di transizione del paese proiettato in un futuro tecnologicamente avanzato.

Quando fu aperta al traffico, per l'uscita verso Sud da Torino, nel 1957, la nuova arteria di corso Polonia, ai margini del «nastro d'asfalto», soprattutto a monte di esso, attorno ai ruderi quasi da fortilizio ottocentesco della centrale di presa delle acque potabili, stavano ancora aggrappate con la forza della disperazione, alle forre e alle ripe del grande comprensorio destinato a diventare parco pubblico, anzi «il nuovo Valentino», le ultime baracche slabbrate dell'ultima *bidoneville* torinese. E proprio un recente bollettino redazionale dell'ufficio propaganda di Italia '61 ha sfruttato tipograficamente e psicologicamente il contrasto tra un'immagine di miseria, non tanto vecchia e un'altra, nuovissima, sebbene ancora irta di tralicci, di cavi e di piloni. [...]»⁸⁴.

⁷⁸ Luigi Carluccio, *L'edilizia torinese imputata di turno*, cit.

⁷⁹ Luigi Carluccio, *Il volto delle nostre città riflette la crisi di un'epoca di transizione*, cit.

⁸⁰ Manfredi Nicoletti, *Storia di quando Frascati diventò Nuova York*, Ugo Bellanca editore, Roma, 1963.

⁸¹ Si vedano gli atti della celebrazione: La celebrazione del centenario, *Italia 61*, Comitato nazionale per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, Torino, 1961, <<https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/62.1/>>, (visitato l'ultima volta il 17 settembre 2025).

⁸² *Italia 61* (cofanetto di tre volumi: L'Unità d'Italia. *Mostra Storica. Mostra delle Regioni e Esposizione Internazionale del Lavoro*), catalogo di Expo nel parco di Italia 61, Amilcare Pizzi editore, Milano, 1961.

⁸³ Nicola Gallino, *La ferita aperta di Italia 61, il sogno svanito nel boom dell'ex capitale d'Italia*, La Repubblica, 2 marzo 2021, <<https://tinyurl.com/3j9czub3>>, (visitato l'ultima volta l'11 agosto 2025).

⁸⁴ Luigi Carluccio, *Stamane l'inaugurazione di Italia '61*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 6 maggio 1961, p. 8.

Tra gli eventi che inaugurarono in successione nel corso delle celebrazioni, Luigi Carluccio documentò il SAMIA (Salone Mercato Internazionale dell'Abbigliamento) allestito nel Palazzo delle Mostre, oggi conosciuto come Palavela. Si trattava di un salone istituito nel 1955 con lo scopo di diffondere la cultura del prêt-à-porter, e per l'occasione la presidenza venne affidata a Pininfarina. Nel lungo articolo tratteggiò la sua storia, tessendone le lodi attraverso un racconto ironico interpretato come un'avventura eroica, sottolineando però la distanza effettiva tra l'industriale e il mondo della moda e del costume. L'evento, organizzato in grande fretta, venne descritto come una somma caotica di oggetti e di significati, «il caos agghindato e profumato del XX secolo»⁸⁵, un clima effimero nel quale si avvertiva sottotraccia una «feroce assenza di passione»⁸⁶. La testimonianza restituiva un'immagine nitida dell'atmosfera che si respirava attraverso la diffusione della cultura di massa con un ritratto avvincente di Giovanni Battista Farina, conosciuto come Pininfarina.

Giovan Battista Farina, detto «Pinin», che tra poco per decreto presidenziale userà per cognome il nome di battaglia Pininfarina [...] godrà del privilegio raro di «fondare» una dinastia, di diventare «capostipite», è un uomo semplice, persino primordiale. [...] ha avuto in dono da madre natura la capacità di «sentire» l'equilibrio armonico delle forme degli oggetti e quello assai più importante di ciò che piace alla gente. Dentro l'atmosfera di un pranzo di gala, che sempre rischia di diventare noiosa, aveva intuito che bisognava risvegliare lo zefiro galante, il venticello che gli italiani aspettano la sera come i romani aspettano il ponentino: con la medesima prontezza con la quale trenta o quarant'anni fa aveva capito che nella prima metà di questo secolo c'era un appuntamento importante: l'appuntamento con l'automobile⁸⁷.

Seguì il resoconto della Mostra delle Regioni⁸⁸ curata da Mario Soldati⁸⁹ con un'attenzione alla sua storia di artista e di intellettuale poliedrico, ricordando la sua partecipazione a un catalogo indicato come “rivoluzionario”, creato per una mostra che si tenne presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino nel 1927. Il progetto⁹⁰ prevedeva la disposizione dei padiglioni regionali per cercare di ricreare una sorta di riflesso geografico della penisola con il supporto dell'architetto Nello Renacco, il quale si occupò dell'esecuzione. La simulazione funzionò tanto che vista dall'alto e da lontano «si distingue sulla sponda opposta del Po il disegno che lega i diciannove padiglioni sulla traccia delle passerelle aeree»⁹¹ con sorprendente verosimiglianza. L'evento fu concepito per divenire un'attrazione di massa e fissarsi nella memoria del grande pubblico. Il curatore aveva in origine l'idea di mettere in risalto le caratteristiche peculiari di ogni regione, con l'obiettivo di restituire la ricchezza culturale e la varietà di risorse del territorio italiano, mediante opportuni accostamenti, offrendo la possibilità di conoscere la realtà e la complessità del paese anche a chi non viaggiava abitualmente.

Un'impresa di questo genere richiedeva uno stato di felice semplicità. Non si trattava tanto di avere il coraggio di idee grandi e straordinarie, quanto di non aver paura d'essere comuni e magari banali: di riconoscere, per esempio, che il Piemonte è conosciuto come la terra delle Alpi, del Barbera, della Fiat; che Venezia vuol dire l'acqua stagna tra le fondamenta delle case, la gondola nera e oro [...] chi entra nel padiglione della Toscana ora resta

⁸⁵ Luigi Carluccio, *Il caos agghindato del XX secolo*, «Gazzetta del Popolo», 12 agosto 1961, p. 3.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Luigi Carluccio, *L'Italia in scala uno al milione*, «Gazzetta del Popolo», 20 agosto 1961, p. 3.

⁸⁹ Mario Soldati, *Promemoria italiano*, «Pirelli. Rivista d'informazione», n. 6, 1961, pp. 68-71.

⁹⁰ Mario Soldati, Adrio Casati, Nello Renacco, *Mostra delle regioni d'Italia*, Torino, maggio-ottobre 1961, Comitato per la celebrazione del 1° centenario dell'Unità d'Italia, Esposizione Italia 1961, Comitato ordinatore della Mostra delle Regioni, Torino, 1961.

⁹¹ Luigi Carluccio, *L'Italia in scala uno al milione*, cit.

impressionato da un'enorme petraia, neppur di spezzoni di marmo, ma di minerali oscuri: una fossa al centro del padiglione, dalla quale sorge un incongruo e incognito macchinario sul quale scivolano a loro volta carretti di una teleferica come un giocattolo⁹².

Dalle impressioni del critico si poteva cogliere la mancanza di identificazione nell'evento da parte dei ceti popolari, proprio quelli a cui era rivolta la manifestazione. L'atmosfera del padiglione venne efficacemente documentata da un reportage di Ugo Mulas, il quale attestò la scarsa affluenza e il senso di spaesamento dimostrato dai pochi visitatori fotografati⁹³.

Non pare che Italia 61 stia diventando, in questa calda estate centenaria, quella kermesse che qualcun si aspettava. Ci sono quasi ogni giorno molte visite importanti, ambasciatori e ministri di ogni Paese, cocktails, bandiere al vento sui pennoni, ma la gente, quella che potrebbe trasformare le architetture [...] in una variopinta festa popolare, questa non c'è più. Ci sono gruppetti di visitatori [...] senza quell'atmosfera in cui confusione, stanchezza, chiasso e una gran voglia di vedere cose, si trasformano in una gioconda eccitazione [...] ⁹⁴

Dalla lettura degli articoli sulle mostre inaugurate presso il Palazzo del Lavoro, si coglieva un'impressione tutt'altro che entusiasta, in ragione di un allestimento giudicato mastodontico ed esagerato nell'insieme, mentre riguardo al Palazzo degli architetti Nervi, seppur Carluccio riconoscesse ad esso l'aspirazione alla perfezione dello sviluppo architettonico, manifestò molti dubbi sul futuro destino dell'edificio. Le allusioni espresse dal critico sulla struttura suggerivano un'immagine mitica, supportata da sedici colonne in cemento alte venticinque metri «le più alte colonne mai costruite dall'uomo»⁹⁵ e «i suoi seicentocinquantomila metri cubi potrebbe contenere pari pari il Colosseo»⁹⁶. Il tempo di costruzione venne descritto come ancor più sorprendente, pari a otto giorni, per indicare «un'idea di montaggio che è tipica del mondo delle macchine»⁹⁷. Scrisse anche della voce che circolava su un messaggio di apprezzamento inviato da Le Corbusier agli architetti Nervi, come segno di apprezzamento della loro mirabile opera. La cronaca registrò la grave assenza del tema del lavoro nella sua accezione più semplice e reale, che in origine doveva governare l'intera rassegna. «Per assurdo, una macchina per fabbricare gli spaghetti funzionante in vista avrebbe succintamente ma efficacemente esemplificato il particolare significato della parola lavoro oggi»⁹⁸ intendendo un significato universale. Le perplessità di Luigi Carluccio furono rivolte allo stile generale adottato che valorizzava le sole eccellenze, i risultati più alti della scienza e della tecnica, tralasciando del tutto gli elementi ordinari della vita quotidiana.

Su questa frazionatura si sono gettati prima di tutto gli sceneggiatori. Schiere di tecnici, di savants, di esperti in scienze politiche, economiche e sociali l'hanno coscienziosamente e minuziosamente elaborata sotto forma di inchieste, di schede, di rapporti e di relazioni di tipo «congressuale», di tesine per simposi e per esami finali nelle high school internazionali. Poi ci si sono buttati gli architetti e i designer, in una parola i grafici che sono diventati gli esponenti tipici dell'immaginazione figurale e degli ideali di forma e di cultura del mondo industriale, dell'estetismo del cosiddetto neo-capitalismo [...] Lo specchio di questo feroce narcisismo è il preziosismo materico, sul quale si è concentrata l'attenzione degli architetti e dei grafici a scapito della obiettività del linguaggio e, ancora una volta, della volontà di comunicazione⁹⁹.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ugo Mulas, *Arrivederci al 2011*, «Pirelli. Rivista d'informazione tecnica», pp. 36-43.

⁹⁴ Commento a corredo della fotografia di Ugo Mulas, non firmato, ivi, p. 37.

⁹⁵ Luigi Carluccio, *La vanitosa sagra dei "designers" (Italia 61)*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 26 agosto 1961, p. 3.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

Saper vedere era il titolo di una rubrica che Luigi Carluccio tenne su «Gazzetta Sera» nel '54, uno spazio nel quale si soffermò su particolari e dettagli che affioravano dai nuovi scenari cittadini. L'invasione della cartellonistica pubblicitaria e l'adozione massiccia di luci al neon furono elementi costitutivi del mutamento urbano che inducevano un'importante alterazione dello spazio pubblico e della sua percezione. Mise in luce la diversa predisposizione dell'uomo moderno favorevolmente meravigliato dalle immagini pubblicitarie mentre inorridiva di fronte all'espressioni dell'arte contemporanea. L'articolo in questione era accompagnato da un bozzetto del pubblicitario francese Raymond Savignac con l'immagine di un poliziotto che ordinava di prestare attenzione a un prodotto, un'iperbole che suggeriva il meccanismo di persuasione implicito del messaggio. La stessa amarezza affiorava dal testo dedicato all'indiscriminato impiego di luci al neon, o al fluoro, negli spazi pubblici di qualsiasi genere¹⁰⁰ che, secondo Carluccio, si scontrava con l'esigenza di costruire sapientemente un'estetica del vivere. Dispositivi luminosi ai quali il critico imputava la potenza distruttiva dell'atmosfera, sottraendo l'aurea ai luoghi del sacro di cui gli spazi d'arte facevano parte.

Se Caravaggio e Correggio, Geronimo Bosch e la Tour, Fussly e Odilon Redon, Hoffman e Poe, Oscar Wilde e Kafka e tutti gli altri poeti che guardano all'altra faccia della luna e cercano il suo cono d'ombra fossero venuti al mondo alla luce del fluoro, avrebbero scelto di volare indietro nel mondo dell'inespresso. Perché è una luce che non ha fuochi e non ha riflessi, non ha appigli e non ha rovescio; è una luce estranea all'uomo come se appartenesse ad un altro sistema stellare. [...] Quei tubi ce li ritroviamo già nelle chiese – e quasi sugli altari – nelle pinacoteche, negli atri delle nostre stazioni, nelle vie popolari, sotto i nostri portici e forse stanno per accamparsi in mezzo alle nostre belle piazze; sono ormai una livida minaccia incombente sul poco lusso residuo della nostra fantasia: quell'ammiccare e luccicare come occhi, “come stelle” che rendono umana la notte¹⁰¹.

2.2 Le recensioni delle mostre e degli eventi tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta

Dal 1946, nel sistema dell'arte torinese si avvertì l'urgenza di ripristinare al più presto le attività espositive, nonostante i numerosi ostacoli di ordine pratico e organizzativo. In ambito nazionale maturarono importanti dibattiti riguardanti la riorganizzazione delle strutture museali e la loro definizione teorica e pratica, in un'ottica in cui si auspicava l'inserimento dell'Italia nei circuiti artistici internazionali. A tale proposito, fecero scalpore due articoli pubblicati da Lionello Venturi sul «Corriere della Sera», facendo sorgere una polemica e un consistente dibattito sulla possibilità di far circolare all'estero i tesori dell'arte antica italiana per le mostre organizzate nei grandi musei.

In Italia l'opinione del Governo è contraria alle esposizioni d'arte antica all'estero, e se non erro, anche gran parte del pubblico condivide la medesima opinione. A ragione o a torto? Si dice che i quadri si danneggiano nei viaggi. Se si imballano bene, se si accompagnano con le dovute precauzioni, se si sorvegliano le temperature e l'umidità delle sale di esposizione, non v'è ragione perché siano danneggiate. È una questione di tecnica e di organizzazione. [...] L'opera d'arte è un messaggio spirituale che vale non solo in profondità, in quanto noi possiamo interpretarla, ma anche in estensione, in quanto tutti nel mondo possano conoscerla¹⁰².

¹⁰⁰ Luigi Carluccio, *Un cartellone pubblicitario*, «Gazzetta Sera», 13 gennaio 1954, p. 3.

¹⁰¹ Luigi Carluccio, *Illuminazioni al Neon*, «Gazzetta Sera», 3 febbraio 1954, p. 3.

¹⁰² Lionello Venturi, *Mostre d'arte*, «Corriere della Sera», Milano, 18 giugno 1946, p. 3.

Con l'articolo *Musei Vaganti*¹⁰³ Luigi Carluccio intervenne ponendosi in antitesi al celebre critico. Pur riconoscendo il valore del discorso, riteneva non trascurabili le preoccupazioni relative agli spostamenti, ricordando le numerose occasioni in cui alcuni tesori italiani avevano corso grossi rischi proprio durante i lunghi tragitti. Il suo contributo consisteva nella proposta di incentivare una politica di turismo culturale, auspicando che fossero i flussi turistici a muoversi verso i musei italiani, non il contrario, nella speranza che le nuove tecnologie applicate ai trasporti potessero agevolare gli spostamenti da un paese all'altro «senza troppi ostacoli politici, burocratici e finanziari»¹⁰⁴.

C'è da concludere che è superfluo mettere il saio del pellegrino alle pinacoteche. Il movimento naturale dell'amore dell'arte è quello che porta gli uomini ai musei. In ognuno di noi c'è desiderio del Prado, della National Gallery, del Louvre, di Brera, San Marco, San Martino, dei palazzi Vaticani e magari del Palazzo d'Inverno di Leningrado¹⁰⁵.

Il ritorno alla cronaca d'arte di Luigi Carluccio iniziò con la Mostra Sociale della Società Promotrice di Belle Arti, inaugurata a maggio in via Accademia Albertina 8, in sostituzione della sede storica di via Crivelli 8, inagibile a causa delle incursioni belliche. L'istituzione manteneva ancora vive le linee organizzative degli anni precedenti la guerra e si avvertiva infatti la necessità di un rinnovamento radicale, denunciato anche da altri corrispondenti sui giornali cittadini¹⁰⁶. La giuria, presieduta da Marziano Bernardi¹⁰⁷, selezionò circa duecentotrenta opere per una collettiva della vecchia scuola ottocentesca e una retrospettiva in memoria di Enrico Thovez¹⁰⁸. I toni della prosa di Carluccio si fecero moderati, tuttavia evidenziò l'assenza degli artisti di nuova generazione, i quali avevano superato con i loro linguaggi gli schemi provinciali per cercare uno spazio nell'orbita europea.

Assente Casorati. Assenti tutti quegli artisti, giovani o non più tanto, da Menzio a Martina, da Galante a Chicco, da Spazzapan a Cremona, che da anni si battono sul terreno difficile e pericoloso dell'avanguardia dell'arte¹⁰⁹.

Con la ripresa della cronaca d'arte, rinunciò al tono polemico del suo esordio, riconoscendo la qualità della retrospettiva e la commovente interpretazione curatoriale, sebbene Thovez avesse un

¹⁰³ Luigi Carluccio, *Musei Vaganti*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 luglio 1946, p. 3.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ «questa Promotrice è di una penosa gracilità, per l'assenza quasi totale di quanto a Torino conta nel campo della pittura e della scultura», Albino Galvano, «La Nuova Stampa», 25 maggio 1946, p. 2.

¹⁰⁷ Marziano Bernardi (1897-1977) è stato critico d'arte, giornalista e scrittore. Esiste un suo fondo archivistico, donato da Enrico Brunati nel 2004, conservato presso le collezioni storiche del Politecnico di Torino che contiene i documenti prodotti tra gli anni Venti e il 1977, <<https://tinyurl.com/2j3xspxx>>, (consultato l'ultima volta il 20 ottobre 2025); Marziano Bernardi, *Pitture italiane dell'Ottocento*, Società editoriale torinese, Torino, 1950.

¹⁰⁸ Enrico Thovez (Torino 1869 - ivi 16-2-1925) fu artista, giornalista («La Stampa» e «Corriere della Sera») e critico d'arte. È titolare di un fondo archivistico che fu donato nel 1977 al Centro Studi Piemontesi da Cesare Lupo tramite il professore Riccardo Massano, socio della *Ca dē Studi*, ordinato secondo l'inventario redatto da Andrea Maria Ludovici, *Fondo archivistico Enrico Thovez – Inventario (1875-1996)*, riordinato nel 2019 presso il Centro Studi Piemontesi – *Ca dē Studi Piemontèis*, Torino; «Enrico Thovez (1869-1925), critico d'arte, poeta e scrittore. «Personaggio schivo al limite della misantropia, Thovez è soprattutto ricordato per le sue ferme posizioni anti-dannunziane e anti-carducciane (esprese nel suo più celebre saggio letterario, *Il pastore, il gregge e la zampogna*), nonché per la sua nota avversione nei confronti dell'impressionismo francese e verso tutte le espressioni artistiche legate alle avanguardie», tratto da: Alessandro Botta, *Enrico Thovez (1869-1925). Critico d'arte*, corso di dottorato di ricerca in Studi storico artistici e audiovisivi, Supervisore Prof. Alessandro del Puppo, Università degli Studi di Udine, Udine, 2020, p. 3.

¹⁰⁹ Luigi Carluccio, *Si è riaperta la Promotrice*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 maggio 1946, p. 3.

orientamento culturale diametralmente opposto al suo e rappresentasse una critica e un'arte che guardava agli effetti del post-impressionismo con profonda disapprovazione.

Preziosa e significativa lezione, che ci fa essere grati ai proff. Viale, Lupo e Bernardi d'aver curato con tanto devoto amore la postuma d'un vecchio socio, e candido pittore¹¹⁰.

In concomitanza dell'apertura della Promotrice, anche le gallerie private gradualmente riavviarono le loro attività¹¹¹. L'artista e critico Albino Galvano¹¹² venne recensito per un'esposizione presso la Libreria del Bosco¹¹³ con una serie di dipinti e di disegni realizzati dal 1940, *Architetture e Seppie*¹¹⁴, ancora nella sua fase figurativa, rappresentava la minuta attestazione della vita di quegli anni, nella quale confluivano anche gli elementi derivanti dalle insignificanze del quotidiano. Seguì Paola Levi Montalcini¹¹⁵, formatasi in ambiente casoratiano nel corso degli anni Trenta. Il critico le riconosceva un'estetica che divergeva sensibilmente da quella del maestro, un'opera che si rifletteva nella realtà concreta nel corso della sua prima fase figurativa, per deviare, successivamente, verso un astrattismo materico. Superate le dolorose vicende che l'avevano vista coinvolta nel corso delle persecuzioni, l'esposizione venne descritta come una sorta di riscatto con cui esprimeva «una esigenza forte, virile, di concretare e sintetizzare nei più schietti termini pittorici lo spazio e i suoi accidenti»¹¹⁶.

Dalla cronaca di Luigi Carluccio, La Bussola di Renato Gissi¹¹⁷ si configurava come uno dei centri nevralgici della vita artistica cittadina. Il critico recensì l'opera di Vittorio Avondo, aderente alla corrente verista, la cui vicenda «ha una luce sicura nella storia della pittura italiana»¹¹⁸, ricordando il percorso segnato dalla sua lunga permanenza a Ginevra e dallo studio delle opere di Corot, di Daubigny e di Rousseau durante i suoi soggiorni a Parigi. Sessanta disegni tratteggiavano

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Per un approfondimento sullo scenario del dopoguerra riguardante nel dettaglio tutti gli aspetti del riavvio delle gallerie torinesi, si veda: Ileana Adage, *Le gallerie torinesi nel secondo dopoguerra: mostre d'arte contemporanea (1946-1950)*, tesi di laurea magistrale del corso in storia dell'arte, relatore Federica Rovati, Università di Torino, Torino, AA 2015-2016.

¹¹² Albino Galvano (Torino 1907- Torino 1990), frequentò dal 1928 la scuola di Felice Casorati, un luogo nel quale alimentò i propri valori artistici di matrice post-impressionista, nell'orbita del Gruppo dei Sei, attraverso profondi legami di amicizia. Grazie all'amicizia con Giulio Carlo Argan, fu stimolato a impegnarsi anche sul fronte della critica d'arte, collaborando nel dopoguerra con «La Nuova Stampa» e «Il Mondo Nuovo». Si veda: Albino Galvano, *Diagnosi del moderno: scritti scelti 1934-1985*, a cura di Alessandra Ruffino, Aragno, 2018; *Albino Galvano a Villa Adua: omaggio a un pittore filosofo*, a cura di Alessandra Ruffino, catalogo della mostra inaugurata presso Villa Adua, Comune di Conzano, 31 marzo-27 maggio 2018.

¹¹³ Ileana Adage, *Le gallerie torinesi nel secondo dopoguerra: mostre d'arte contemporanea (1946-1950)*, cit, pp. 28-34.

¹¹⁴ Luigi Carluccio, *Albino Galvano*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 maggio 1946, p. 3.

¹¹⁵ Su Paola Levi Montalcini (1909-2000) si veda: Vittorio Silvestrini, Cesare De Seta, *Paola Levi Montalcini 1957-1992*, Cuen, Napoli, 1993, catalogo della mostra tenuta presso lo Spazio IDIS, Napoli, maggio-giugno 1993; Rita Levi Montalcini, *Un universo inquieto: vita e opere di Paola Levi Montalcini*, Baldini&Castoldi, Milano, 2001.

¹¹⁶ Luigi Carluccio, *Ritorno di una pittrice*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 18 giugno 1946, p. 3.

¹¹⁷ Ileana Adage, *Le gallerie torinesi nel secondo dopoguerra: mostre d'arte contemporanea (1946-1950)*, cit, pp. 4,8-10.

¹¹⁸ Vittorio Avondo (Torino 1836 - Torino 1910) titolare di una targa a lui dedicata a Torino nel 1924, in via Napione 2; fu direttore del Museo Civico di Torino dal 1890 al 1910 «contribuì in modo significativo alla definizione della raccolta d'arte moderna accogliendo ad esempio la donazione delle opere di Antonio Fontanesi». Nel 2010 fu protagonista di una mostra celebrativa del centenario della sua morte, a cura di Rosanna Maggio Serra, Virginia Bertone e Pierangelo Cavanna, quest'ultimo invitato per dare un contributo collegato ai suoi studi che avevano prodotto il seguente volume: Pierangelo Cavanna, Riccardo Passoni, Silvia Berselli, *Vittorio Avondo e la Fotografia*, Fondazione Torino Musei, Torino, 2005, <<https://www.gamtorino.it/it/evento/vittorio-avondo/>>, (visitato il 29 giugno 2025).

l'evoluzione di un segno grafico «diretto e misurato d'istinto»¹¹⁹, alla ricerca di una sintesi interpretata come una «investigazione del profondo che sembra sostenuta in certi disegni dal bisogno di scoprire le linee maestre alle quali la natura si adatta»¹²⁰. L'attività della galleria proseguì con la mostra di Mino Rosso (conosciuto fino ad allora come scultore) il quale esordì con la sua prima mostra di pittura, mettendo in atto la «metamorfosi di uno scultore futurista che si scopre pittore d'un mondo morbido e prezioso»¹²¹. L'anno della Bussola si chiuse con Enrico Paulucci¹²², che con quaranta opere segnò l'importante tappa con cui fissò il proprio perimetro «di cultura e di gusto»¹²³ in dialogo con i suoi artisti di riferimento (Cézanne, Matisse, Braque) proponendo una visione «nella loro fatale prospettiva storica»¹²⁴, riconosciuta come un'operazione critica nel cui esito finale sopraggiunse una ritrovata felicità pittorica intessuta di intensi cromatismi.

Una saletta sotterranea in via Andrea Doria ospitava la Libreria Faber¹²⁵, che aprì con una collettiva di tre esordienti: Franco Bernabò Silorata, Bruno Pollastri e Franco Nex¹²⁶. La stagione autunnale vide la personale del pittore Vittorio Riso¹²⁷, che teneva a dichiararsi autodidatta, con visioni pittoriche paesaggistiche e cittadine, e quella di Salvatore Gatto¹²⁸, giornalista e critico d'arte, che esponeva una serie di disegni, alcuni monocromi a inchiostro e altri a colori. Un lavoro nel quale Carluccio riconobbe l'influenza di Ernesto Longanesi e di Mino Maccari. L'ultima mostra dell'anno segnalata fu la personale di Domenico Manfredi¹²⁹ alla Galleria del Grifo¹³⁰ introdotta da un testo di Albino Galvano, nel ruolo di critico.

Nel 1947 il numero di articoli pubblicati s'incrementò notevolmente con un'annata prodiga di iniziative ed eventi, sia a livello istituzionale, sia in ambito privato, che rivelava il grande fermento che si stava coltivando sottotraccia. Torino accolse una mostra itinerante presso il Museo Civico, *Mostra della Pittura Francese Contemporanea*¹³¹, grazie all'incontro tra Vittorio Viale e Renè Huygue¹³², conservatore capo della sezione delle pitture del Louvre, e all'intermediazione dell'ambasciata francese. La mostra fu accolta da Luigi Carluccio come segno di buon auspicio, «il fiore dell'intelligenza torna ad aprire il suo incanto»¹³³, e l'ingresso gratuito favorì la partecipazione del grande pubblico.

Negli stessi giorni, la preziosa collezione Gualino fece ritorno a Torino, una raccolta che fu tra quelle inviate a Londra con un atto d'imperio e che poi, tornate in Italia, rischiarono di finire a Berlino per una missione di rappresentanza o disperse, come accadde ad altre collezioni private¹³⁴. In un lungo trafiletto Carluccio tenne a ricordare quanto fosse urgente la riapertura della Pinacoteca,

¹¹⁹ Luigi Carluccio, *Malinconia di Avondo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 16 giugno 1946, p. 3.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Luigi Carluccio, *Mino Rosso alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 ottobre 1946, p. 3.

¹²² Luigi Carluccio, *Paulucci alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 novembre 1946, p. 3.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Sull'attività della Libreria Faber, si veda: Ileana Adage, *Le gallerie torinesi nel secondo dopoguerra: mostre d'arte contemporanea (1946-1950)*, cit. pp. 34-37.

¹²⁶ Luigi Carluccio, *Tre giovani alla Faber*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 luglio 1946, p. 3.

¹²⁷ Luigi Carluccio, *Vittorio Riso alla Faber*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 ottobre 1946, p. 3.

¹²⁸ Luigi Carluccio, *Salvatore Gatto*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 27 ottobre 1946, p. 3.

¹²⁹ Luigi Carluccio, *Manfredi alla Galleria del Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 22 dicembre 1946, p. 3.

¹³⁰ Sull'attività della galleria Il Grifo, si veda: Ileana Adage, *Le gallerie torinesi nel secondo dopoguerra: mostre d'arte contemporanea (1946-1950)*, cit. pp. 37-38.

¹³¹ Renè Huyghe, *Pittura francese d'oggi*, settembre 1946-gennaio 1947, Crea, catalogo della mostra, Roma, 1946.

¹³² Luigi Carluccio, *Ultimi valori di pittura francese*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 gennaio 1947, p. 3.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Luigi Carluccio, *Novità in Pinacoteca*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 23 marzo 1947, p. 3.

in quegli anni in fase di riassetto, con le raccolte sottoposte alla revisione critica di Anna Maria Brizio¹³⁵ e di Noemi Gabrielli¹³⁶.

La Quadriennale d'Arte torinese inaugurò insieme alla 103^a Esposizione Sociale della Promotrice di Belle Arti¹³⁷. La speranza di conferire a Torino un ruolo centrale nel sistema dell'arte italiano fu un tema ricorrente nella prosa del critico, talvolta espresso con il rammarico di non riuscire a spingere con maggiore determinazione molti degli artisti torinesi che, secondo lui, meritavano maggiore visibilità. Malgrado le difficoltà del periodo, l'evento fu organizzato nel minimo dettaglio cercando di superare gli ostacoli logistici e materiali con una selezione di trecento opere che includevano pittura, scultura e disegno. Un'esposizione ritenuta non pienamente esaustiva del panorama italiano, poiché mancavano le più importanti rappresentanze: da Casorati a Carrà, da Sironi a Morandi¹³⁸.

Al fine di migliorare la qualità delle esposizioni istituzionali, venne fondata la Società Amici dei Musei¹³⁹, voluta e supportata dal dott. Vittorio Viale; oltre a proporsi come supporto economico, la Società si diede il compito di incentivare attivamente l'ampliamento delle collezioni pubbliche. L'idea fu direttamente ispirata dalla modalità di gestione messa in atto dal MoMa, un museo che in quegli anni contava circa quattordicimila soci, secondo una consuetudine che si stava diffondendo efficacemente in tutti i musei degli Stati Uniti.

Lo stesso fermento si stava registrando a Milano¹⁴⁰, dove Ettore Sottsass senior e Ildo Avetta¹⁴¹ furono protagonisti di un concorso d'architettura alla Triennale posizionandosi al secondo posto, conquistando la partecipazione alla realizzazione di un nuovo quartiere nei pressi di San Siro¹⁴² con il progetto *Blocco di case fabbricate in serie*¹⁴³. Seguì a marzo la recensione di una grande personale dello scultore bergamasco Giacomo Manzù¹⁴⁴ presso Palazzo Reale, correlata da un testo di presentazione nel quale vennero ripercorse le tappe evolutive dell'artista, dall'esordio alla maturità, firmato da Lionello Venturi¹⁴⁵. Nella stessa città ci furono le trasferte di artisti torinesi, che venivano volentieri messe in rilievo dalla cronaca del critico, come nel caso della mostra milanese del pittore Enrico Paulucci¹⁴⁶ presso la galleria della Spiga e di Giulio Da Milano presso la galleria del Camino.

Dopo l'ultima edizione del 1942, la Biennale di Venezia subì un'interruzione fino al 1948. Nel 1947 cominciarono i preparativi per l'edizione 24^a prevista per l'anno successivo. Luigi Carluccio riportò con entusiasmo alcune notizie riguardanti l'organizzazione di una grande mostra ai Giardini di Sant'Elena, dedicata agli impressionisti. In quei giorni era già noto il grande omaggio

¹³⁵ Si veda: Anna Maria Bisio, Ruggero Rivabella, *Anna Maria Brizio: libera e lucente Maestra d'intelligenza*, cit; Miriam Giovanna Leonardi, *Ottocento Novecento Studi sull'arte contemporanea di Anna Maria Brizio*, tesi di Perfezionamento in Storia dell'arte conseguito presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, cit.

¹³⁶ Francesca Leoni, *Noemi Gabrielli (1901-1979): un funzionario al servizio del patrimonio artistico piemontese. Carte e fotografie*, tesi di laurea magistrale in storia dell'arte, relatore prof. Alessandro Morandotti, Università degli studi di Torino, AA 2016-2017; Luigi Carluccio, *Il Piemonte e le arti senza Noemi Gabrielli*, «Gazzetta del Popolo», 10 luglio 1979, p. 9.

¹³⁷ Luigi Carluccio, *Prima visita alla Quadriennale*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 maggio 1947, p. 3.

¹³⁸ Luigi Carluccio, *Pittori alla Quadriennale*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 22 giugno 1947, p. 3.

¹³⁹ Luigi Carluccio, *Amici Dei Musei*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 14 dicembre 1947, p. 3.

¹⁴⁰ Massimo Melotti, *Vicende dell'arte dal dopoguerra agli anni Duemila*, Franco Angeli, Milano, 2017, pp. 19-20.

¹⁴¹ Luigi Carluccio, *Concorsi alla Triennale*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 2 febbraio 1947, p. 3.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Lionello Venturi (prefazione), Anna Pacchioni (a cura di), *Manzù*, Edizioni del Milione, Milano, 1948.

¹⁴⁵ Luigi Carluccio, *Sculture di Manzù*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 9 marzo 1947, p. 3.

¹⁴⁶ Luigi Carluccio, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento, Torinesi in trasferta, Ermanno Figliolini al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 aprile 1947, p. 3.

che sarebbe stato dedicato all'opera di George Braque, esposto per la prima volta alla manifestazione. La sezione italiana mise in cantiere una retrospettiva dedicata a Vittorio Bolaffio, a Scipione Bonichi, a Gino Bossi e ad Arturo Martini¹⁴⁷. Di quest'ultimo venne annunciata la scomparsa prematura qualche mese prima¹⁴⁸. Luigi Carluccio lo aveva seguito con interesse fin dalle sue prime cronache e volle raccontare il suo percorso artistico dagli esordi fino al graduale ritiro negli ultimi anni di vita. La sua ultima occasione espositiva risaliva alla Quadriennale di Roma del 1942 con una scultura riconosciuta dal critico come esemplare dell'intera opera: *La nuotatrice sott'acqua*. Qualche mese dopo fu istituito un premio in suo onore, a Savona¹⁴⁹, con l'obiettivo di raccogliere le eccellenze della scultura e della pittura italiana, in ragione del legame coltivato dall'artista negli anni con la riviera ligure.

Lo stesso anno segnò l'esordio di Luigi Carluccio alla direzione de *La Bussola* a cui seguirono le relative recensioni: in primavera la personale di Francesco Pasi, pittore e musicista. Luigi Carluccio riconobbe nell'opera di Pasi rimandi espliciti a Morandi e a Carrà per le esperienze «più intimiste metafisiche e atmosferiche nostrane»¹⁵⁰ e mise in luce la collaborazione dell'artista con Edoardo Persico¹⁵¹ negli anni Trenta. Poi ci fu il debutto di Mario Lattes¹⁵², pittore, scrittore ed editore, il quale intraprese con la galleria un rapporto continuativo, e dell'outsider settantenne Francesco, detto Cino, Bozzetti, «la prima mostra personale d'una certa misura»¹⁵³ con disegni e acquerelli. Un caso che Carluccio volle segnalare come «fuori da ogni rigoroso vincolo venale»¹⁵⁴ per sottolineare l'orientamento di galleria volutamente non condizionato dalle mode e dalle tendenze del momento. Seguirono le recensioni delle personali di Luigi Spazzapan e di Umberto Mastroianni, inaugurate in contemporanea, introdotte dal testo di Dino Formaggio¹⁵⁵. Il filosofo entrò nel merito del dibattito esistente tra astrattisti e figurativi, con un'interpretazione che, secondo Luigi Carluccio, dimostrava «la misurazione esatta di una svolta significativa nel tempo e nello spazio»¹⁵⁶, dando origine a invenzioni con le quali gli artisti diedero il proprio contributo dimostrando un'inedita attitudine istintiva alla materia, frutto del desiderio di partecipare «al corso degli eventi e delle idee»¹⁵⁷.

La discussione sul termine arte astratta è aperta ormai da tanti anni, è cresciuta con noi e ritrovarci, adulti, nel punto più vivo e combattivo della polemica che ha suscitato può essere testimonianza della vitalità di quel termine, della sua presenza nella coscienza del tempo anche se il significato si è venuto spostando lungo un'orbita tutta intellettuale, traverso zone calde e zone fredde, esposte al fuoco della conoscenza ora nelle condizioni migliori, ora nelle peggiori per esserne illuminata¹⁵⁸.

¹⁴⁷ Luigi Carluccio, *Iniziative veneziane*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 dicembre 1947, p. 3.

¹⁴⁸ Luigi Carluccio, *In memoria di A. Martini*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 aprile 1947, p. 3.

¹⁴⁹ Luigi Carluccio, *Premio Martini a Savona*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 dicembre 1947, p. 3.

¹⁵⁰ Luigi Carluccio, *Francesco Pasi alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 aprile 1947, p. 3.

¹⁵¹ Edoardo Persico, *Francesco Pasi in Sandro Gallucci, Lorenzo Gigli, Francesco Pasi con presentazioni degli artisti* a cura di P.M. Bardi, G. Nicodemi, E. Persico, nel catalogo della mostra presso la Galleria Bardi, stampato presso le Arti Grafiche Bonfiglio & Nai, Milano, gennaio 1930.

¹⁵² Luigi Carluccio, *Mario Lattes alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 dicembre 1947, p. 3.

¹⁵³ Luigi Carluccio, *Disegni e acquerelli di Cino Bozzetti*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 23 dicembre 1947, p. 3.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Dino Formaggio (Milano 1914-Illasi 2008) fu un filosofo, critico d'arte italiano e professore universitario. Le sue ricerche filosofiche erano direttamente connesse all'estetica e alle problematiche artistiche portandolo alla produzione di numerosi testi di presentazione del lavoro degli artisti. Si veda anche: Dino Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Mondadori, Milano, 1990; il fondo archivistico è stato donato dagli eredi all'Università di Milano nel 2016, <<https://sba.unimi.it/it/archivio-dino-formaggio>>, (visitato l'ultima volta il 13 agosto 2025).

¹⁵⁶ Luigi Carluccio, *Spazzapan e Mastroianni alla galleria "La Bussola"*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 12 febbraio 1948, p. 3.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

Dai testi pubblicati, si vide come Luigi Carluccio, sia nella sua cronaca, sia nelle selezioni degli artisti fatte in qualità di gallerista, cercò di sviluppare una riflessione sull'arte militante prodotta negli anni antecedenti la guerra in formazioni che contrastavano le tendenze tradizionali di Novecento. Tra questi figurava il gruppo Corrente¹⁵⁹, da cui provenivano gli artisti Bruno Cassinari, Aligi Sassù, Italo Valenti. Rispetto al clima di crisi generale che si stava respirando, il critico interpretò Cassinari come «uno dei temperamenti più vivi»¹⁶⁰ tra i pittori contemporanei, giudicando la personale come l'espressione del desiderio di staccarsi dalle istanze politiche che qualificavano Corrente, per coniare un proprio linguaggio intessuto da caldi cromatismi, rivelando un approccio istintivo alla pittura. Seguì Luigi Bartolini¹⁶¹, incisore, che per l'occasione mise in mostra anche una serie pittorica ad olio, realizzata appositamente per la sua prima personale torinese. Arrivarono poi le recensioni delle mostre di Aligi Sassu e di Italo Valenti, collocandosi, secondo il critico, in posizione defilata rispetto alle tendenze del momento, «tra le due opposte, estreme punte della polemica in corso»¹⁶².

La scelta, dunque, migliore, e la più coraggiosa e pericolosa; quella che implicitamente significa accettare la nostra moderna condizione di creature isolate: ciascuno di noi «isola», separato dagli altri da acque assai più esclusive e difficoltose di quelle marine. Una solitudine che sinceramente pensiamo debba essere scontata sino in fondo, pagata e praticata in tutte le sue amarezze e le sue rare e imprevedibili allegrezze; se si vuol sperare un giorno, rifatti vergini, riallacciare quei legami che oggi sentiamo mancare e che, proprio gli artisti, e proprio i più sinceri, sentono mancare con più tragica evidenza (e c'è di mezzo l'esperienza, la pratica quotidiana dello scherno e forse della fame)¹⁶³.

In contemporanea a Sassu e Valenti, inaugurò lo scultore milanese Gastone Panciera¹⁶⁴ che espose una serie di piccoli bronzi e scavi di legno e pietra. Nella recensione il critico mise in relazione l'opera di Panciera con quella di Mastroianni, considerate entrambe come occasioni di riflessione sul futuro destino della scultura, cercando risposte alla domanda: «dove va la scultura del nostro tempo»¹⁶⁵? Tra le altre, furono ospitate le personali di Filippo Sartorio¹⁶⁶, di Giuseppe Manzone¹⁶⁷, di Paolo Weiss¹⁶⁸. La cronaca del critico testimoniò un calendario che andò via via intensificandosi con le proposte, in alternanza, di artisti di collaudata esperienza a giovani scoperte di nuova generazione. Dario Treves¹⁶⁹, un artista che aveva già presentato due personali in America: a Philadelphia presso la galleria Van Diemen e a New York presso la galleria Lilienfeld. Introdotto

¹⁵⁹ Il Gruppo Corrente di Milano fu un movimento artistico che ruotò attorno alla rivista Corrente fondata da Treccani il 15 dicembre 1938. A Milano, in via della Spiga 9, venne inaugurata successivamente la Bottega di Corrente, a cui aderirono gli artisti: Ernesto Treccani, Renato Birolli, Aligi Sassu, Migneco, Bruno Cassinari, e successivamente anche Manzù, Guttuso, Vedova e Morlotti, nato in opposizione alle linee di ricerca tradizionali imposte da Novecento, trasformandosi nel corso della guerra, e anche dopo, in un gruppo di artisti politicamente e ideologicamente impegnati in senso antifascista, nella rappresentazione dei fatti che caratterizzarono il conflitto mondiale. Si veda: Elena Pontiggia, *Il Movimento di Corrente*, Abscondita, Milano, 2012; Raffaele De Grada, *Le origini di Corrente*, in M. De Micheli (a cura di), *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, Vangelista, Milano, 1985, p. 22.

¹⁶⁰ Luigi Carluccio, *Cassinari alla galleria "La Bussola"*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 14 marzo 1948, p. 3.

¹⁶¹ Luigi Carluccio, *Bartolini alla galleria "La Bussola"*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 aprile 1948, p. 3.

¹⁶² Luigi Carluccio, *Sassu e Valenti alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 maggio 1948, p. 3.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Luigi Carluccio, *Gastone Panciera*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 maggio 1948, p. 3.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Luigi Carluccio, *Filippo Sartorio alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 20 maggio 1948, p. 3.

¹⁶⁷ Luigi Carluccio, *Manzone alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 giugno 1948, p. 3.

¹⁶⁸ Luigi Carluccio, *Paolo Weiss alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 luglio 1948, p. 3.

¹⁶⁹ Luigi Carluccio, *Dario Treves alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 2 febbraio 1949, p. 3.

a Torino solo nelle mostre della Promotrice e nelle mostre Sociali degli Amici dell'Arte, proponeva una pittura figurativo-paesaggistica, a pastello e a olio. A seguire ci fu un gruppo di artisti romani, poco più che ventenni: Grazia Urbinati, Marcello Muccini, Renzo Vespignani, che inaugurarono con una serie di opere che riflettevano le atmosfere del dopoguerra dei quartieri periferici di Roma.

Una Roma con i cieli ad acque di piombo, ai limiti dell'Urbe, ai margini del piano regolatore: una periferia che ha conosciuto gli accampamenti militari, i fossi dei rifiuti, i cumuli dei rottami, i nascondigli, le fughe, le esecuzioni sommarie, la paura e la miseria. Di qui certamente nasce la diffusa malinconia, una cupezza senza grazia, la spietata analisi che intridono nella loro diversa gradazione i disegni e i dipinti dei tre giovani¹⁷⁰.

L'attività della Bussola del 1949 venne documentata dal critico con le segnalazioni delle mostre della giovane scultrice Carmelina Piccolis¹⁷¹, riconosciuta come «la testimonianza della lotta quotidiana, aspro combattimento, per continuare tuttavia a scolpire»¹⁷²; della personale di Piero Martina¹⁷³ con trenta opere che documentavano dieci anni di attività, un corpus unitario nel quale vennero individuate due tendenze distinte, da un lato una delicatezza scaturita da sensibilissimi cromatismi, dall'altro, in contrasto, emergevano tratti duri, allusivi e crudeli; di Arturo Carmassi¹⁷⁴ che presentò dieci dipinti nei quali si riconoscevano i segni delle lezioni impartite dal cubismo e dall'impressionismo; di Mario Becchis¹⁷⁵ con ventidue dipinti introdotti da un testo critico di Italo Cremona; delle vedute di Guido Tallone¹⁷⁶; di Franco Garelli¹⁷⁷, medico e pittore, che espose un gruppo di dipinti, disegni e ceramiche; delle raffigurazioni oniriche di Maria Lupieri¹⁷⁸; delle suggestioni metafisico surrealiste di Raffaele Pontecorvo¹⁷⁹, e infine del viennese Anton Von Lehmden¹⁸⁰, incontrato dal critico in occasione dell'Art Club torinese (un evento che sarà approfondito a breve), con una serie di dipinti e di disegni a penna. Oltre alle mostre di arte contemporanea, vennero documentate dal critico una serie di situazioni espositive alla Bussola di varia tipologia, quali: una mostra di arte antica, correlata da un piccolo catalogo a cura di Aldo Bertini¹⁸¹, che includeva legni, stucchi policromi, marmi, pietre e dipinti del Quattrocento senese, dell'arte lombarda, germanica e perugina¹⁸²; l'esposizione dei gioielli Masenza¹⁸³ con monili realizzati da artisti; la selezione dei migliori saggi di scenografia da parte del prof. Pellegrini, docente presso la facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, di opere teatrali di autori che andavano da Eschilo a Sartre; una mostra di disegni eseguiti dai bambini delle scuole, selezione di un premio con una giuria costituita da Buzzati, Ungaretti, Casorati e Tofano¹⁸⁴.

¹⁷⁰ Luigi Carluccio, *Tre giovani romani*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 marzo 1949, p. 3.

¹⁷¹ Luigi Carluccio, *Carmelina Piccolis alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 aprile 1949, p. 3.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Luigi Carluccio, *Piero Martina alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 febbraio 1949, p. 3.

¹⁷⁴ Luigi Carluccio, *Carmassi alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 febbraio 1949, p. 3.

¹⁷⁵ Luigi Carluccio, *Mario Becchis alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 29 marzo 1949, p. 3.

¹⁷⁶ Luigi Carluccio, *Guido Tallone alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 maggio 1949, p. 3.

¹⁷⁷ Luigi Carluccio, *Franco Garelli alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 31 maggio 1949, p. 3.

¹⁷⁸ Luigi Carluccio, *Maria Lupieri alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 10 giugno 1949, p. 3.

¹⁷⁹ Luigi Carluccio, *Pontecorvo alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 20 novembre 1949, p. 3.

¹⁸⁰ Luigi Carluccio, *Un pittore viennese alla Bussola: A. Von Lehmden*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 16 dicembre 1949, p. 3.

¹⁸¹ Silvia Liberino, *Per una biografia intellettuale di Aldo Bertini*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», VII, 6, Torino, 2002.

¹⁸² Luigi Carluccio, *Arte antica alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 gennaio 1949, p. 3.

¹⁸³ Luigi Carluccio, *I gioielli Masenza*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 9 novembre 1949, p. 3.

¹⁸⁴ Luigi Carluccio, *Scenografie moderne*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 novembre 1949, p. 3.

Nella seconda metà degli anni Quaranta, Carluccio accolse con favore il debutto della giovane Carol Rama¹⁸⁵ con una mostra personale presso la libreria del Bosco¹⁸⁶. L'artista presentò un complesso di opere costituito da disegni, dipinti e acqueforti, nel quale il critico rilevò «un linguaggio segreto, da torre d'avorio, a riprodurci un mondo misterioso, costruito sui pochi, elementari, preziosi segni e colori d'una vera e propria ipocondria pittorica»¹⁸⁷. La Libreria del Bosco ospitò in seguito le mostre di Luigi Bonfantini e Piero Rambaudi¹⁸⁸ in contemporanea, infine Massimo Campigli¹⁸⁹. Nonostante le proposte innovative, all'inizio del 1947 cominciò a circolare la voce di un'imminente chiusura¹⁹⁰.

L'attività della galleria Il Grifo venne documentata con le recensioni di: Franco Costa, che aveva radici nel futurismo; Giacomo Manzù¹⁹¹ con una serie di disegni relativi agli studi progettuali di opere realizzate diversi anni prima; Beldy, nome d'arte di Violet Maugham – madre di Dafne Maugham Casorati, la cui vicenda artistica maturò presso la galleria Guglielmi – ; Osvaldo Massaglia¹⁹² aderente al Fronte Nuovo delle Arti¹⁹³; un confronto tra Pericle Fazzini e Luigi Spazzapan¹⁹⁴ con le relative opere grafiche messe a confronto; Salvatore Gatto insieme all'esordiente Giovanni Maria Lisa¹⁹⁵; Adriano Parisot¹⁹⁶ con le pitture astratto concrete; Mino Rosso¹⁹⁷ con una ricerca che rivelava un interesse per il movimento e il ritmo e infine le pitture dell'architetto Gio Ponti¹⁹⁸.

La galleria dei F.lli Fogliato si affermò con opere di ottima fattura pittorica, caratterizzati da linguaggi tradizionali di matrice ottocentesca, recensita per le mostre di: Luigi Calderini¹⁹⁹, Eugenio Scorzelli²⁰⁰, Adolfo Rolla²⁰¹, Ugo Ghelfi²⁰².

L'attività della libreria Faber venne documentata, tra le altre, con una mostra non venale dei Macchiaioli toscani²⁰³, una personale di Jean Cocteau²⁰⁴ e Auber²⁰⁵.

A Torino, accanto alle istituzioni e alle iniziative private, dal dopoguerra cominciarono ad affermarsi nuove realtà associative che svilupparono le loro attività attorno a una precisa missione. Tra queste figurava l'Unione Culturale²⁰⁶, nata nel 1945 con la vocazione di favorire la circolazione della cultura internazionale di stampo antifascista. Si affermò creando occasioni di confronto tra

¹⁸⁵ Luigi Carluccio, *Mostra al Bosco*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 2 febbraio 1947, p. 3.

¹⁸⁶ Ileana Adage, *Le gallerie torinesi nel secondo dopoguerra: mostre d'arte contemporanea (1946-1950)*, cit, p. 28-34.

¹⁸⁷ Luigi Carluccio, *Mostra al Bosco*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 2 febbraio 1947, p. 3.

¹⁸⁸ Luigi Carluccio, *Bonfantini e Rambaudi alla Libreria del Bosco*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 20 aprile 1947, p. 3.

¹⁸⁹ Luigi Carluccio, *Massimo Campigli*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 30 dicembre 1947, p. 3.

¹⁹⁰ Luigi Carluccio, *Botteghe d'arte*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 ottobre 1947, p. 3.

¹⁹¹ Luigi Carluccio, *Disegni di Manzù al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 28 ottobre 1947, p. 3.

¹⁹² Luigi Carluccio, *Osvaldo Massaglia al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 dicembre 1947, p. 3.

¹⁹³ Massimo Melotti, *Vicende dell'arte contemporanea dal dopoguerra al Duemila*, cit, pp.19-20.

¹⁹⁴ Luigi Carluccio, *Disegni di Fazzini e Spazzapan*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 24 febbraio 1949, p. 3.

¹⁹⁵ Luigi Carluccio, *Gatto e Lisa al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 marzo 1949, p. 3.

¹⁹⁶ Luigi Carluccio, *Adriano Parisot al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 aprile 1949, p. 3.

¹⁹⁷ Luigi Carluccio, *Mino Rosso al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 giugno 1949, p. 3.

¹⁹⁸ Luigi Carluccio, *Gio Ponti al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 29 dicembre 1949, p. 3.

¹⁹⁹ Luigi Carluccio, *L. Calderini dai Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 23 gennaio 1949, p. 3.

²⁰⁰ Luigi Carluccio, *Scorzelli da Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 12 novembre 1949, p. 3.

²⁰¹ Luigi Carluccio, *Adolfo Rolla dai Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 gennaio 1949, p. 3.

²⁰² Luigi Carluccio, *U. Ghelfi dai Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 novembre 1949, p. 3.

²⁰³ Luigi Carluccio, *Pitture di Macchiaioli alla libreria Faber*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 gennaio 1947, p. 3.

²⁰⁴ Luigi Carluccio, *Miscellanea*, «Il Popolo Nuovo», 30 dicembre 1947, p. 3.

²⁰⁵ Luigi Carluccio, *Auber e Bernabò Silorata*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 27 gennaio 1948, p. 3.

²⁰⁶ L'attività dell'Unione Culturale è documentata da un fondo archivistico (1945-2005) consultabile previo appuntamento presso la sede del Museo del 900. Nel seguente link è visionabile l'inventario: <<https://tinyurl.com/mr3yx7dy>> (ultima visita 20 ottobre 2015).

le diverse espressioni della contemporaneità e di incoraggiare l'incontro tra artisti e tra artisti e pubblico. Nelle recensioni di Luigi Carluccio venne documentata la mostra *Donne che dipingono*²⁰⁷, a cura della FIDAPA (Federazione donne artiste professioniste affariste), mettendo in luce la rosa di nomi selezionata dalla commissione costituita da Anna Maria Brizio e dalla Sig.ra Pacchioni, tra cui figurarono le già note Paola Levi Montalcini, Daphne Maugham Casorati e Nella Marchesini. Nel 1949, la stessa istituzione ospitò un evento che si rivelò tra i più significativi del periodo, divenendo portatore di nuove istanze artistiche: l'Art Club²⁰⁸. Il progetto ideato da Jozef Jarema, ex maggiore delle forze armate polacche e «uomo di facile entusiasmo»²⁰⁹, si poneva lo scopo di creare una rete internazionale di promozione artistica all'insegna del superamento delle barriere nazionali, spirituali e materiali, per divenire un'onda culturale pacifica capace di sanare i dissidi esistenti dentro e fuori il mondo dell'arte. L'entusiasmo per l'Art Club contaminò molte capitali artistiche, inclusa Torino grazie all'attivismo di Enrico Prampolini²¹⁰ e all'adesione di Felice Casorati che si prestò alla presidenza della sezione torinese. L'ironia che trapelò dal testo rivelò le grandi perplessità del critico: esprimendo una posizione pragmatica, giudicò l'iniziativa caotica e caratterizzata da «sovrabbondante eclettismo senza limiti o discrezioni tendenzialmente sbracato ai margini da uscire quasi nel segno della dignità»²¹¹. Tuttavia, riconobbe all'operazione il merito di aver raccolto circa quattrocento opere provenienti da sei paesi, proponendo una panoramica di ciò che accadeva in Austria, in Turchia, in Sud Africa, in Francia, in Belgio e in Italia.

Un altro evento di rilevanza internazionale segnalato riguardava l'inaugurazione presso il Palais de New York di Parigi, Quinto Salon de Mai, una mostra nella quale furono invitati un gruppo di artisti italiani, sottolineando come tali rappresentanze contemporanee riuscirono ad approdare nella capitale francese con netto anticipo rispetto alla generazione precedente. L'evento organizzato da Gaston Diehl²¹² incluse anche le opere di Afro Basaldella, Renato Birolli, Corrado Cagli, Renato Guttuso, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Alberto Viani e Mirko Basaldella²¹³.

La notizia della nascita di un premio di critica d'arte a cura dell'Istituto Italiano di Storia dell'Arte di Firenze²¹⁴ chiuse il decennio. Il concorso prevedeva per il vincitore la somma di 250.000 lire e l'opportunità di pubblicare, entro l'anno di assegnazione, un volume monografico nella collana curata da Carlo Ludovico Ragghianti.

Durante gli anni Cinquanta ci fu un radicale mutamento della scena artistica grazie al sensibile incremento di attività e di iniziative. La cronaca torinese di Luigi Carluccio evidenziò due momenti caratterizzanti: nella prima metà degli anni Cinquanta ci fu la ripresa dei contatti del capoluogo

²⁰⁷ Luigi Carluccio, *Donne che dipingono*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 gennaio 1947, p. 3.

²⁰⁸ «Nel 1945 un ristretto numero di artisti e intellettuali – tra cui Enrico Prampolini e Jòzef Jarema – fonda in via Margutta a Roma l'Art Club. L'associazione, pur considerando l'arte come componente sociale, si caratterizza per l'attenzione alle tendenze internazionali, il riferimento alle avanguardie e al superamento di quel "neoromanticismo" che il PCI propagandava in quegli anni. L'Art Club è il riferimento degli artisti romani alla ricerca di notizie sugli sviluppi internazionali dell'arte e di artisti e critici stranieri, in visita nella capitale, sulla situazione italiana», Massimo Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila*, *Artisti, Gallerie, mercato, Collezionisti, Musei*, cit, p. 15.

²⁰⁹ Luigi Carluccio, *Quattrocento opere di sei nazioni nelle sale di Palazzo Carignano*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 18 giugno 1949, p. 3.

²¹⁰ Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le Arti 1950-1970*, cit, p. 128.

²¹¹ Luigi Carluccio, *Quattrocento opere di sei nazioni nelle sale di Palazzo Carignano*, cit.

²¹² Gaston Diehl, *Salon de Mai 1949* in *Art d'aujourd'hui*, Serie 1, n°1, Paris, juin 1949.

²¹³ Luigi Carluccio, *Italiani a Parigi*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 10 giugno 1949, p. 3.

²¹⁴ Luigi Carluccio, *Premio della critica*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 29 dicembre 1949, p. 3.

piemontese con la Francia – ad esempio con *Francia Italia/Pittori d'oggi* – mentre nella seconda, la città venne instradata, grazie alla presenza di nuovi “attori”, verso un processo d'internazionalizzazione più ampio con al centro l'interesse per le varie espressioni dell'arte astratta e informale. I sintomi di tale tendenza cominciarono ad avvertirsi fin dall'inizio del decennio con l'arrivo a Torino di mostre itineranti, storiche e contemporanee, provenienti da collezioni straniere, documentate nelle recensioni di Carluccio per le mostre di Francisco Goya, presso la galleria della «Gazzetta del Popolo»²¹⁵, con una raccolta di duecento diciotto incisioni all'acquatinta di proprietà di Andres Laszlo «che s'è dedicato al culto di Goya»²¹⁶, ungherese e di passaggio in Italia, e dell'artista belga James Ensor²¹⁷, con una raccolta di opere grafiche esposte alla Bussola²¹⁸ grazie all'intermediazione di Andr  de La Motte, ambasciatore del Belgio residente a Roma, e a Louis Lebeer, conservatore del Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Reale di Bruxelles. A ci  si aggiunse la presenza di una sezione dell'U.S.I.S.²¹⁹ che aveva il compito specifico di incentivare la diffusione in Italia della cultura americana, come nel caso di una mostra di giovani artisti presso la sede torinese di piazza San Carlo²²⁰. L'U.S.I.S. sostenne inoltre la mostra *American Industrial Design*²²¹ che si tenne a Palazzo Madama con l'esposizione di oggetti d'uso quotidiano, descritti dal critico come rappresentazioni di un'estetica della produzione di serie, e, nello stesso anno, organizz , insieme all'American Federation of Arts, una mostra con una selezione di pitture americane dell'Ottocento «il primo contatto diretto con un mondo sinora ignorato»²²² che transit  a Roma e a Milano.

Nel 1951, la palazzina del Valentino riapr  i battenti dopo undici anni con la Quadriennale torinese²²³, uno degli avvenimenti istituzionali dedicati esclusivamente all'arte italiana, restaurata in seguito ai danni subiti nel corso dei bombardamenti, ripristinando la sede originaria della Soci  di Belle Arti. Luigi Carluccio accolse con favore il risanamento di un'altra ferita urbana, tuttavia non trascur  di segnalare problematiche organizzative interne con pungente ironia.

Limitandosi a dare il suo nome onorato ed a fornire i mezzi materiali indispensabili, la Soci  Promotrice, questa volta, ha puntato il dito su quegli elementi che fanno parte del suo Comitato artistico e che hanno fama, odore e storia di capigruppo, dicendo: «Fate voi! Queste sono le sale, spartitevele ed infine riempitele come meglio vi pare, fornendo voi stessi gli elenchi delle persone che vi   gradito ospitare in ciascuna delle vostre isole sacre».   stata una soluzione accorta, brillante, persino maliziosa giacch  sembrerebbe che i maggiorenti della societ  si siano detti: «Infine, tutta questa cara gente che a cose compiute non fa che lamentarsi del come sono state compite e ci assilla di se, per , ma, ecc... una volta tanto non potr , se ancora vuole farlo, che lamentarsi su se stessa». Brillante, accorta, maliziosa, abbiamo detto: ma anche assai semplice ed essa porta il suo rovescio. E nel rovescio, c'  la rinuncia implicita della Soci  Promotrice ad essere tale, la rinuncia a reggere e a dare senso alle proprie iniziative²²⁴.

²¹⁵ Luigi Carluccio, *Tutte le incisioni di Goya*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 gennaio 1950, p. 3.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Luigi Carluccio, *Ensor alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 aprile 1950, p. 3.

²¹⁸ Marziano Bernardi, *James Ensor incisore*, «Gazzetta del Popolo», 6 aprile 1950, p. 3.

²¹⁹ Si veda: Luigi Bruti Liberati, *Words words, words, La guerra fredda dell'USIS in Italia, 1945-1956*, Cuem, Milano, 2004; Simone Tobia, *Note sulla diplomazia americana in Italia negli anni della guerra fredda*, *Storiografia*, «Hal open science», 2007, <<https://univ-pau.hal.science/hal-02552592v>>, (ultima visita il 25 ottobre 2025).

²²⁰ Luigi Carluccio, *Nove americani all'U.S.I.S di Torino*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 4 maggio 1954, p. 3.

²²¹ Luigi Carluccio, *L'arte fatta a macchina. L'industria vuol soddisfare il bisogno di oggetti utili e belli*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 8 gennaio 1955, p. 3.

²²² Luigi Carluccio, *Pionieri anche i pittori in America*, «Gazzetta Sera», Torino, 4 marzo 1954, p. 6.

²²³ Luigi Carluccio, *La Quadriennale torinese d'arte nel rinnovato palazzetto del Valentino*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 maggio 1951, p. 3.

²²⁴ Luigi Carluccio, *La Quadriennale d'arte oggi a Palazzo Chiabrese*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 maggio 1955, p. 3.

Riguardo all'edizione del '55, tenuta presso Palazzo Chiabrese, Carluccio evidenziò il numero esagerato di partecipanti, rendendo difficile un'interpretazione strutturata della mostra: «per nominarli tutti, e restare proprio alla cronaca, dovremmo invocare dal piombo un'elasticità che non ha, dallo spazio una disponibilità che non può concedere»²²⁵. In ogni caso, la presenza degli artisti di comprovata qualità indicava le linee di tendenza del periodo espresse nella dicotomia ricorrente tra realismo e astrattismo, con le proprie varianti essenziali, corrispondenti alle nuove interpretazioni del realismo socialista, del surrealismo e del naturalismo.

Il dibattito classico di questi tempi: “astrattismo o realismo” prende nuove significazioni, accoglie aggiunte e variazioni. Si direbbe che l'astrattismo ceda il rigore geometrico cui restano fedeli Scropo e Radice e volga i passi a un fervore intimistico (Costa, Carol Rama, Berti), a un furore ontologico (Galvano) o nelle espressioni più tese, e son quelle di Paola Levi Montalcini, ad un favoleggiare geologico nel quale la forma stessa invoca una nuova genesi, non priva di oscure significazioni²²⁶.

Circa sei mesi dopo, venne documentata la riapertura della VII Quadriennale²²⁷ di Roma, inaugurata nel Palazzo delle Esposizioni alla presenza del Presidente della Repubblica. Nella rassegna vennero allestite venti mostre retrospettive e un'antologica con cui si introducevano cento capolavori dell'arte italiana realizzati dal 1910 al 1930. La sezione venne descritta come il focus essenziale sulle produzioni artistiche di quel periodo, includendo, tra gli altri: Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, Gino Severini, Ottone Rosai. Una selezione di sculture di grande impatto venne collocata nella rotonda del palazzetto e indicata come il simbolo “araldico” dell'intera manifestazione.

un'introduzione trionfale alla mostra [...] un'insegna araldica, groviglio di sentimenti – o ispirazioni – laici, pagani, cristiani; l'irrequieto oscillare dei nostri giovani tra il vagheggiamento astratto, tutto di testa, della forma e lo sprezzo polemico della stessa; il dissidio tuttora vivo tra forma plastica e forma fantastica che poi le altre novanta sale riproporranno costantemente²²⁸.

Luigi Carluccio evidenziò il ritorno di Ardengo Soffici che, allontanatosi dalle urgenze avanguardistiche giovanili, offrì una pittura quieta e meditativa caratterizzata dai cromatismi naturali del paesaggio. Nelle considerazioni finali, Carluccio propose una riflessione sulla distanza esistente, tra «noi e le opere degli artisti di oggi»²²⁹, quasi per sottintendere la strutturazione in corso di nuovi codici nei linguaggi dell'arte.

Un diaframma che lascia vedere ma interrompe ogni relazione perché è fatto di educazione, di cultura di sensibilità naturale forse anche di temperamento. Queste sono cose che escludono il loro contrario, rendono difficile la coabitazione, perciò imporranno alla lunga una scelta. Ci troveremo presto in un mondo fatto a piani differenziati ed esclusivi, forse anche ostili, dove l'astratto concreto di Brunori, per fare una citazione, è nell'area opposta al realista Vespignani e ciascuno di noi nella loro scia, saremo ridotti all'impossibilità di comunicare utilmente²³⁰.

I contrasti relativi al dibattito astratto/figurativo nella successiva VIII Quadriennale romana vennero registrati nella cronaca del critico per i toni ancora più aspri. L'evento inaugurò in una

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Antonio Baldini, Fortunato Bellonzi, *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, De Luca Editore, Roma, 1955.

²²⁸ Luigi Carluccio, *Difficile coabitazione tra astrattisti e realisti*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 22 novembre 1955, p. 3.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem.

data inedita, il 26 dicembre, in mezzo a polemiche, assumendo la forma di una ribellione politica con gruppi di artisti che minacciavano l'avvio di una secessione a causa del mantenimento dello statuto fascista dell'ente. Carluccio fece un'introduzione evocando con nostalgia le precedenti edizioni, in particolare quelle «del '39, del '35 e del '31, quando ci sarete restituite?»²³¹, una provocazione per denunciare la cattiva organizzazione che dimostrava d'essere stata fagocitata da nuovi equilibri politici per i quali si trascuravano i protagonisti principali dell'esposizione: gli artisti e le loro opere.

Sembrerà un assurdo affermare che non basta che esistano i nuovi Morandi, Carrà, Campigli, Licini, Spazzapan, De Pisis, Casorati, ecc..., ma che bisogna soprattutto credere che essi esistono. Questa è la condizione necessaria per scoprirli: una condizione di fiducia, di credito e in fin dei conti di amore. È una fiducia che non può essere sostituita dall'assillo della legalità democratica, dal rispetto dei sindacati, dalla reverenza verso le signorie e le potenze di destra e sinistra, che poi continuamente crescono nel loro vorticoso moltiplicarsi e sostituirsi²³².

L'approssimazione a cui fece cenno Carluccio si riferiva all'inadeguata selezione degli artisti in rassegna, denunciando l'assenza di alcuni fenomeni, mentre certe presenze risultavano persino in eccesso. In ogni caso, tenne a sottolineare con soddisfazione la numerosa partecipazione torinese.

A Torino, la mostra «*Pittori d'oggi*» *Francia-Italia* aprì i battenti al Valentino, con l'ausilio di un comitato promotore presieduto dalla Sig.ra Nasi, costituito dall'ing. Chevalley, presidente della Società Promotrice di Belle Arti, il comm. Bussa, il pittore Carletti, il conte Camerana, il comm. Fila presidente dell'Ente del Turismo, il dott. Viale, e lo stesso Luigi Carluccio. Nella sua cronaca, Carluccio evidenziò fieramente la calorosa adesione da parte francese, grazie all'intermediazione del prof. Raymond Cogniat, redattore capo di *Arte*, e Jacques Lassaigue. La prima edizione inaugurò sabato 6 ottobre 1951 con una rosa di nomi italiani e francesi²³³. Il giorno successivo uscì una lunga riflessione del critico nella quale si interrogava sulle probabili reazioni che la mostra poteva aver suscitato, da cui scaturiva la domanda: «questa l'arte di oggi»?

Facile rispondere che l'arte è ciò che gli artisti sanno far diventare tale, ciò che essi sanno sublimare dal grezzo della loro esperienza – intesa nel senso più lato – per virtù di tecnica, per virtù poetica e cioè d'ispirazione; per virtù di messaggio o di destinazione.

Ma facile anche indicare il significato della scelta.

I francesi amano distinguere tra realismo, realtà poetica e astrattismo. Tra pittori che rifanno la natura, pittori che la trasfigurano, pittori che la rifiutano. È un sistema²³⁴.

Sulla scia del successo di pubblico e dei consensi ottenuti (tanto che Giulio Carlo Argan «su *Panorama* 51, definì la mostra torinese la più interessante e viva dell'annata»²³⁵ secondo quanto riportato da Carluccio) venne pianificata la seconda edizione, indicata come un caso d'interesse nazionale. Furono accolte trecento opere nel Palazzo delle Arti del Valentino con artisti francesi provenienti dalle gallerie parigine. Gli artisti italiani rappresentavano un campione delle varie aree di ricerca attraverso le presenze di: Alberto Magnelli, Luigi Spazzapan, Francesco Menzio,

²³¹ Luigi Carluccio, *Una Quadriennale senza distensione*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 29 dicembre 1959, p. 3.

²³² Ibidem.

²³³ Luigi Carluccio, *Cento pittori di Francia e di Italia*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 ottobre 1951, p. 3.

²³⁴ Luigi Carluccio, *Colloquio amichevole tra i pittori di due nazioni*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 ottobre 1951, p. 3.

²³⁵ Ibidem.

Atanasio Soldati, Renato Birolli, Bruno Carmassi, Emilio Vedova, Mattia Moreni, Gastone Bredo, Umberto Mastroianni, Afro Basaldella, Ernesto Treccani e altri²³⁶. A fronte di un interesse diffuso tra gli addetti ai lavori, si verificò negli anni una diminuzione progressiva dell'affluenza di pubblico, tanto che all'edizione del '59 fu imposta la chiusura anticipata. In un articolo, Luigi Carluccio difese con passione l'iniziativa torinese, ricordando l'attenzione ricevuta dalle pagine culturali del quotidiano francese «Le Monde» il quale dedicò ampio spazio per raccontarne la genesi e lo sviluppo²³⁷, riconoscendo all'Italia la qualità di personalità artistiche che ben riflettevano le nuove istanze dell'arte contemporanea. Carluccio tenne a sottolineare di aver contribuito a portare all'attenzione una serie di artisti francesi di indubbia qualità e, con evidente amarezza, sottolineò l'indifferenza italiana. Come mai stava maturando nel pubblico un crescente distacco dall'arte e in particolare nei confronti dell'arte contemporanea?

Nel corso del decennio, il problema della scarsa affluenza alle mostre cominciò a divenire un argomento di cronaca ricorrente. A tal proposito, Luigi Carluccio intervenne nel dibattito con un articolo riferendosi a una serie di riflessioni emerse nel 1954 in un'inchiesta proposta dalla rivista di cultura *Ulisse*, n°19²³⁸, nella quale un gruppo di addetti ai lavori risposero al quesito *Perché l'arte non è popolare?* Tali interviste, condotte da Maria Luisa Aitali, testimoniarono una serie di criticità conseguenti ai grandi mutamenti che stavano forgiando le nuove società. Tra gli intervistati, le ipotesi avanzate furono le più svariate: Luigi Bartolini, artista, individuò nel dagherrotipo l'origine, a causa dell'eccessiva facilità di riproduzione e diffusione delle immagini, creando i presupposti di una generalizzata banalizzazione dei contenuti, almeno per la percezione popolare, che coinvolgeva anche la fruizione della pittura. Il critico dell'«Unità», De Micheli, riconosceva l'implicita natura impopolare dell'arte contemporanea essendo stata revocata ad essa l'antica funzione vigente tra committenza e arte pubblica. Nel suo ragionamento chiamò in causa l'ascesa sociale della classe borghese, come ceto che «non possiede più ragioni storicamente giuste da far valere, quelle ragioni che erano in tutto o almeno in parte anche le ragioni del popolo»²³⁹.

Si tratta d'una borghesia assurda, che tiene il piede in due staffe: utilizza «le forme anarcoidi ed estremiste» opponendole alle nuove forze artistiche (leggi: neorealismo o realismo socialista) che sorgono dal popolo nel corso della sua lotta, e «alimenta e sostiene, per bloccare lo sviluppo intellettuale delle classi oppresse e subalterne, anche i sottoprodotti del naturalismo volgare, cercando con essi di placare o perlomeno di deviare la generale esigenza di un'arte umana»²⁴⁰.

L'affermazione sociale del ceto borghese fu un tema riproposto nelle argomentazioni di Lorenzo Giusso²⁴¹, come causa della progressiva caduta di valore della vita e della sua bellezza, giustificando le tendenze dell'arte che evocavano il valore della forma umana, in opposizione all'orientamento dell'intellettualismo programmatico, alludendo alle espressioni dell'informale. Il fascino della fotografia intesa come strumento di riproduzione della realtà ritornò nelle considerazioni del pittore Virgilio Guzzi, come un elemento di crisi avvertito sin dalla sua origine,

²³⁶ Luigi Carluccio, *Gli artisti di Francia hanno riscoperto Torino*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 21 settembre 1952, p. 3.

²³⁷ Luigi Carluccio, *Nessuno è profeta in patria*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 20 settembre 1959, p. 5.

²³⁸ «Ulisse: Rivista di cultura internazionale» fu un periodico con uscita irregolare, ideato e diretto da Maria Luisa Aitali e da Raffaele Contu, pubblicato dal 1947 al 1957; Maria Luisa Aitali, *Perché l'arte non è popolare?* «Ulisse: Rivista di cultura internazionale», n°19, autunno 1953.

²³⁹ Luigi Carluccio, *Arte Popolare?* «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 febbraio 1954, p. 3.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Si veda: Fabrizio Intonti, *Lorenzo Giusso*, Dizionario biografico degli italiani, Vol. 57, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2001.

cioè la questione della soggettività dell'immagine fotografica e il nuovo ruolo che la pittura di volta in volta cercò di attribuirsi in relazione a essa. In controtendenza, lo storico dell'arte Emilio Lavagnino²⁴² riconobbe invece in alcune manifestazioni felici momenti popolari, come nel caso de *La Mostra dell'Arte del Mezzogiorno d'Italia*²⁴³ – un evento ambizioso inaugurato nel 1953, con l'obiettivo di valorizzare il Sud per favorirne lo sviluppo economico, una ricerca a partire dalle radici delle arti meridionali fino alle pratiche artistiche più recenti con una selezione di opere di grandi artisti, tra cui Antonio Gigante, Michele Cammarano, Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Giuseppe De Nittis, e altri – che ebbe un importante riscontro di pubblico, anche grazie a un'imponente campagna pubblicitaria.

Gli interrogativi sul disamore per l'arte da parte del pubblico fu un tema sul quale Luigi Carluccio propose numerose riflessioni, tra cui un articolo relativo a una mostra tenuta a Palazzo Madama indicante la spia di un'apatia culturale che diveniva sempre più consistente. Il radicale cambiamento dei linguaggi artistici, divenuti criptici e incomprensibili al grande pubblico, insieme al mutamento di una società che rivelava una «generale atonia di gusto» e «che tende l'orecchio solo a partire da un certo grado di rumore mondano, tanto meglio se scandalistico»²⁴⁴, furono gli argomenti indicati dal critico come possibili cause. Per contrasto, tali questioni emergevano proprio quando in ambito istituzionale andavano definendosi piani organizzativi per mettere in contatto l'arte e la cultura con la quotidianità delle persone. Tra le iniziative avviate in tal senso, ci fu una campagna mondiale promossa dall'Unesco, un organo sovranazionale che in occasione della celebrazione dei dieci anni dalla fondazione, invitò tutte le istituzioni dei paesi membri ad attivare dei dispositivi finalizzati a incoraggiare la partecipazione del pubblico alla vita culturale, creando occasioni specifiche nei settori museali di ogni ordine. Tali opportunità ebbero una notevole risonanza: a Milano vennero organizzate numerose conferenze nell'ambito della cultura classica all'Ambrosiana, proponendo concerti di musiche rare; la Pinacoteca di Brera s'impegnò a migliorare le sue sale; la Sovrintendenza di Napoli prolungò gli orari di apertura degli scavi di Pompei, di Cuma, di Baia, di Ercolano; a Firenze venne inaugurato un nuovo museo nel Palazzo Davanzati. Torino rispose anch'essa con grande slancio all'invito, anche se si trovava a dover affrontare ancora una serie di situazioni critiche, come la cattiva collocazione dei tesori egizi esposti a situazioni di estrema precarietà, la Galleria Sabauda che a causa di mancanza di fondi stentava a portare a termine i lavori di ripristino²⁴⁵ e la Galleria d'Arte Moderna ancora da rifondare a causa della sua totale distruzione.

Quest'ultima vide la propria rinascita alla fine degli anni Cinquanta. La nuova sede, costruita secondo una logica architettonica moderna, venne riconosciuta da Luigi Carluccio come «il museo più moderno d'Europa»²⁴⁶ e, così come avvenne per il Guggenheim di New York di Wriqth che inaugurò negli stessi giorni, venne accolta con stupore. Secondo il critico la concezione architettonica non risultava pienamente adeguata alle esigenze espositive, perché in alcuni tratti si verificarono «certi incontri di travi a sbalzo in cemento e la relazione non troppo armonica del corpo principale con le sue dipendenze sono segni di un'acerbità di pensiero»²⁴⁷ degli architetti

²⁴² Si veda: Paola Nicita Misiani, *Emilio Lavagnino*, Dizionario biografico degli italiani, Vol. 64, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2005.

²⁴³ Luigi Carluccio, *L'arte e la civiltà dell'Italia del Sud*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 marzo 1953, p. 3.

²⁴⁴ Luigi Carluccio, *Deserto nell'arte* «La Gazzetta del Popolo», Torino, 21 maggio 1954, p. 3.

²⁴⁵ Luigi Carluccio, *Appiccare il fuoco al Louvre è un'idea ancora non tramontata*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 ottobre 1956, p. 3.

²⁴⁶ Luigi Carluccio, *Si inaugura oggi a Torino il museo più moderno d'Europa*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 31 ottobre 1959, p. 3.

²⁴⁷ Ibidem.

milanesi Carlo Bassi e Goffredo Boschetti²⁴⁸. Salutò comunque con grande favore il riavvio delle attività di un'istituzione riconosciuta come il primo esperimento moderno di Museo Civico in Europa. La collezione, di cui l'istituzione era organo tutelare, risultava di altissimo pregio e fu resa possibile grazie alle numerose donazioni private che includevano, solo per citarne alcune, un corpus di opere di Fontanesi che furono il lascito di Camerana, di Reycend donate da Roberto Longhi, e opere di Casorati, Campigli, Savinio, Boccioni, Severini, Spazzapan lasciate da Benedetto Fiore²⁴⁹.

Luigi Carluccio recensì un evento di danza contemporanea valorizzando la presenza in città di Martha Graham²⁵⁰, la quale esordì al teatro Alfieri. La danzatrice e coreografa statunitense venne ricondotta dal critico alle esperienze di Rudolf Laban²⁵¹, il precursore che «ruppe il rigido disegno del balletto»²⁵², e alle rivolte attuate da Isadora Duncan²⁵³ contro il conformismo accademico²⁵⁴. Interpretò il linguaggio della Graham nell'orbita della cultura espressionista dove la danza diveniva strumento deputato alla formalizzazione di una dimensione spirituale e il riflesso di un meccanismo interiore. Con un linguaggio aspro e potente, la Graham assunse il ruolo di fondatrice della danza moderna²⁵⁵. Il critico mise in relazione gli spettacoli della performer con la grande mostra sull'Espressionismo che inaugurò a Palazzo Madama, un'importante testimonianza frutto «di un lavoro lento e tenace e metodico iniziato con il ritorno alla pace, nel 1945»²⁵⁶ reso possibile grazie alla preziosa donazione di un giudice di Colonia al Wallraf-Richartz Museum, Josef Haubrich²⁵⁷, il quale prese a cuore il lavoro degli artisti considerati “degenerati”, comprando di nascosto le loro opere per sottrarle alla furia iconoclasta nazista. L'esposizione di cinquecento opere, correlata da un catalogo redatto da Leopold Reidemeister direttore del museo, rappresentò una delle tappe del grande movimento trasversale che interessò vari settori della cultura.

Un movimento che non ha un suo significato soltanto nelle arti plastiche esemplificate a Palazzo Madama ma tocca, come poche volte è accaduto nella storia della cultura, tutte le arti. Espressionisti sono a buon diritto poeti come Werfel e Teodoro Daubler [...] Espressionisti sono scrittori come il primo Zweig, Doblin, Kafka [...] L'Espressionismo è perciò la testimonianza di un movimento singolare d'un passaggio irruente, drammatico, aspramente teso, della società europea nella imminenza di un cataclisma: la prima guerra mondiale, e gli anni inquieti che la seguirono²⁵⁸.

²⁴⁸ Giovanni Testori, *Il nuovo museo d'arte moderna di Torino. Architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, ordinamento di Vittorio Viale*, «L'architettura. Cronache e storia», n° 55, maggio 1960, VI, pp.12-19; l'articolo in questione è la relazione di un intervento tenuto nel Museo il 6 gennaio 1960 ed è incluso nel volume G.D.F. Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, p. 73.

²⁴⁹ Si veda: Sandy Barra, *La collezione d'arte contemporanea di Benedetto Fiore, Prestiti, donazioni e vendite ai Musei Civici di Torino*, Corso di laurea magistrale in Storia dell'arte, relatrice Federica Rovati, Università degli studi di Torino, AA:2018/2019.

²⁵⁰ Luigi Carluccio, *Martha Graham*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 29 maggio 1954, p. 3.

²⁵¹ Silvia Salvagno, a cura di Eugenia Casini Ropa, *Rudolf Laban, L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata, 1999; Franca Zagatti, a cura di Laura Delfini, *Rudolf Laban, La danza moderna educativa*, Ephemeria, Macerata, 2009.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Isadora Duncan, traduzione e cronologia di Chiara Bertotti, *Lettere dalla danza, La casa Usher*, Milano/Firenze, 1980; Arianna Ghilardotti, a cura di Pier Giorgio Carizzoni, *Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo*, Skira, Milano, 2006.

²⁵⁴ Luigi Carluccio, *Martha Graham*, «La Gazzetta del Popolo», cit.

²⁵⁵ Luigi Carluccio, *Le danze moderne di Martha Graham*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 maggio 1954, p. 5.

²⁵⁶ Luigi Carluccio, *L'Espressionismo in cinquecento opere*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 21 aprile 1954, p. 3.

²⁵⁷ Leopold Reidemeister, a cura di Aust Gunter e Luigi Mallé, *Espressionismo e arte tedesca del 20° secolo: dipinti, sculture, disegni del museo Wallraf-Richartz*, Collezione Josef Haubrich di Colonia, mostra organizzata dalla Città di Torino a Palazzo Madama, aprile-giugno 1954, catalogo a cura di, Tip. F.lli Pozzo Salvati-Gros Monti e C, 1954.

²⁵⁸ Luigi Carluccio, *L'Espressionismo in cinquecento opere*, cit.

Tra gli eventi di Palazzo Madama seguiti dal critico, figurò la mostra di centotrentotto incisioni e litografie provenienti dai musei del Nord America su La Rivoluzione Americana, un percorso attraverso il quale venne delineato il processo di colonizzazione svoltosi in un secolo e mezzo, a partire dalla migrazione dei padri pellegrini, percorrendo le tappe di costruzione del tessuto politico e sociale, passando per la repressione conseguente al Boston Tea Party, e le successive fasi di insediamento delle colonie. Numerosi furono i ritratti per celebrare i padri fondatori, quali furono Washington, Lincolns, Jefferson²⁵⁹, insieme a personaggi chiave che si distinsero nella storia americana, come William Penn, tratteggiato nelle vesti del colone “buono” e attento alle necessità degli indiani, ritratto nel momento in cui compie il gesto di porgere loro dei doni.

Luigi Carluccio seguì con interesse alcune situazioni di rilievo che cominciavano a prendere forma in ambito provinciale, spesso supportate da piccole e grandi imprese. Il 22 giugno del 1951 aprì a Ivrea il Centro Culturale Canavesano, sotto l’egida dell’azienda Olivetti, concepito come luogo di aggregazione intorno ai temi dell’arte e della cultura, proponendo un modello concreto di vita associativa con lo scopo di far convergere il mondo del lavoro con quello intellettuale. Il primo appuntamento recensito fu organizzato da Geno Pampaloni²⁶⁰, «la prima mostra dedicata agli operai»²⁶¹, con catalogo curato da Egidio Bonfante²⁶² con Massimo Campigli, Felice Casorati, Carlo Carrà, Renato Birolli, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Giorgio Morandi, Scipione, Luigi Spazzapan, Mario Sironi, Ardengo Soffici. L’istituzione, dotata di una Biblioteca, conquistò negli anni considerazione e prestigio nazionale; qui si avvicendarono le personali di artisti affermati, tra cui quelle di: Filippo De Pisis²⁶³, Roberto Melli²⁶⁴, Ottone Rosai²⁶⁵, Felice Casorati²⁶⁶, Francesco Menzio²⁶⁷.

Nello stesso ambito, un’altra iniziativa segnalata fu il progetto promosso dall’Azienda autonoma di Soggiorno e Turismo di Claviere, una sorta di residenza, per creare occasioni d’incontro «tra uomini e paesi»²⁶⁸, invitando un gruppo di artisti selezionati, provenienti dall’Italia e dalla Francia, per lavorare sul posto durante la stagione invernale. L’invito fu rivolto a Franco Gentilini, Carlo Levi, Renato Guttuso che arrivavano da Roma, Giuseppe Santomaso da Venezia, Renato Birolli, Ennio Morlotti, Raffaele De Grada, Aligi Sassu da Milano, anche Carlo Carrà avrebbe dovuto partecipare ma un problema di allestimento dell’imminente Biennale di Venezia glielo impedì, infine il gruppo più consistente proveniente da Torino con Luigi Spazzapan, Felice Casorati, Daphne Casorati Maugham, Paola Levi Montalcini, Mario Becchis, Mario Davico, Enrico

²⁵⁹ Luigi Carluccio, *Sogni di bellezza d’un popolo nuovo*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 23 marzo 1954, p. 6.

²⁶⁰ Geno Pampaloni (Roma 1928- Firenze 2001) fu giornalista e critico letterario. La sua attività è legata alla storia di Adriano Olivetti, di cui fu collaboratore per i servizi culturali presso l’azienda Olivetti. Si veda: Serena Andreotti Ravaglioli, *Geno Pampaloni*, Enciclopedia italiana Treccani, 1994; Geno Pampaloni, *La memoria di Adriano Olivetti, un’idea di democrazia*, Edizioni di Comunità, Torino, 1980; Geno Pampaloni, M. Verdone, *I futuristi italiani*, Le Lettere, Milano/Firenze, 1977; Geno Pampaloni, *Poesia, politica e fiori, Scritti su Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Torino, 2016.

²⁶¹ Luigi Carluccio, *Lavoro e arte sulla Dora*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 giugno 1951, p. 3.

²⁶² Egidio Bonfante, *Il dolce tempo della grande estate*, collana Quaderni dell’Archivio storico Olivetti, 2015; Rossana Bossaglia, antologia critica di Riccardo Barletta, *Egidio Bonfante*, Electa, Milano, 1996.

²⁶³ Luigi Carluccio, *De Pisis*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 5 marzo 1954, p. 3.

²⁶⁴ Luigi Carluccio, *Unità di Roberto Melli*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 8 giugno 1956, p. 3.

²⁶⁵ Luigi Carluccio, *Rosai è morto in una vigilia di festa, stava per inaugurare una sua grande mostra*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 maggio 1957, p. 3.

²⁶⁶ Luigi Carluccio, *Casorati nel primo dopoguerra*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 5 giugno 1958, p. 3.

²⁶⁷ Luigi Carluccio, *Francesco Menzio*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 6 giugno 1959, p. 3.

²⁶⁸ Luigi Carluccio, *Pittori di tutte le tendenze nel “buen retiro” di Claviere*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 febbraio 1950, p. 3.

Paulucci, Mario Lattes, Bruno Carmassi, Romano Campagnoli, Piero Garino, Albino Galvano. Un curioso aneddoto raccontato dal critico riguardava una lettera cordiale che Matisse inviò all'Azienda di Claviere con allegati quattro disegni, segno di ringraziamento a un invito ricevuto che dovette declinare. Un mese dopo, i lavori realizzati a Claviere furono esposti in una collettiva alla Bussola che riscosse un certo successo di pubblico²⁶⁹.

Durante gli anni Cinquanta, nelle gallerie private torinesi maturò una volontà generale di definire una propria identità che diede origine a due tendenze: la prima continuava a mantenere in vita un certo tradizionalismo di matrice ottocentesca, la seconda proponeva quegli artisti che si resero protagonisti delle grandi trasformazioni in corso. La cronaca di Carluccio testimoniò in più occasioni la ricorrente polemica tra astrattisti e figurativi, che aveva trovato forme di convergenza nel Movimento Arte Concreta - MAC²⁷⁰ - con successive diramazioni e posizioni politiche annesse.

La Bussola proseguì la propria attività espositiva con artisti che portavano avanti una ricerca che aveva preceduto e attraversato gli anni della guerra, tra cui figuravano Filippo De Pisis, Alberto Savinio, Enrico Paulucci, Nicola Galante, Mino Rosso, Italo Cremona, Mario Sironi, Ugo Malvano, Mario Becchis, Nella Marchesini, insieme a una selezione di giovani che cominciarono ad affermarsi dal dopoguerra in avanti, come Colombotto Rosso, Mario Davico, Arturo Carmassi, Mario Lattes, Carol Rama e Mario Merz²⁷¹. Per continuità di programmazione, subito dopo la Bussola venne registrata dalla cronaca del critico l'attività de Il Grifo, con una programmazione attiva almeno per tutta la prima metà del decennio, con: Arturo Martini²⁷², una mostra postuma inaugurata nel 1950, Luigi Spazzapan, il gruppo milanese dei Concretisti, formato da Lanfranco Bombelli Tiravanti, Gillo Dorfles, Max Huber, Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi²⁷³, poi Gino Severini²⁷⁴ e Carmelina Piccolis²⁷⁵. Nel 1953 vi fu allestita una mostra collettiva di disegni "realistici"²⁷⁶, con cui si cercò di dare un contributo alla linea estetica di orientamento socialista, curata da Luciano Pistoì²⁷⁷. Poi la saletta Gissi ospitò nel 1953 la fondazione del Gruppo Artisti Concreti, con i torinesi Annibale Biglione, Albino Galvano, Adriano Parisot, Filippo Scroppo, e altri italiani come Gianni Bertini, Alberto Moretti, a cui si unirono un gruppo di residenti a Parigi di varia nazionalità²⁷⁸. La galleria Fogliato ribadì il radicamento nella tradizione del paesaggio e del ritratto ottocentesco, sia con artisti contemporanei, sia proponendo mostre di pittura dell'Ottocento. Molte furono le piccole gallerie e le salette, la cui attività dalla cronaca appariva discontinua, come la Libreria Faber, già operativa nella seconda metà degli anni Quaranta, che inaugurò una nuova sede in via Rattazzi²⁷⁹ proponendo tra gli artisti Leo Longanesi²⁸⁰, la galleria Lattes²⁸¹, aperta dal 1953 per iniziativa del poliedrico Mario Lattes, artista ed editore, proponendo Fritz Winter, considerato da Carluccio uno «tra i

²⁶⁹ Luigi Carluccio, *Pittori di Claviere alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 marzo 1950, p. 3.

²⁷⁰ Marco Meneguzzo, *Il MAC (Movimento Arte Concreta) 1948/1958: direzioni, contraddizioni e linee di sviluppo di una poetica aperta*, D'auria, Ascoli Piceno, 1981.

²⁷¹ Luigi Carluccio, *Mario Merz*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 giugno 1954, p. 5.

²⁷² Luigi Carluccio, *Arturo Martini al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 gennaio 1950, p. 3.

²⁷³ Luigi Carluccio, *Concretisti al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 marzo 1950, p. 3.

²⁷⁴ Luigi Carluccio, *Severini al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 febbraio 1951, p. 3.

²⁷⁵ Luigi Carluccio, *Carmelina Piccolis al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», 12 gennaio 1952, p. 3.

²⁷⁶ Luigi Carluccio, *È un grosso equivoco il realismo socialista*, «Il Popolo Nuovo», 21 maggio 1953, p. 3.

²⁷⁷ Luciano Pistoì, *Mostra del disegno realista*, Galleria Il Grifo, dal 16 al 30 maggio 1953, Torino, 1953.

²⁷⁸ Luigi Carluccio, *Gli "Artisti concreti" torinesi espongono da Gissi*, «Il Popolo Nuovo», 31 gennaio 1953, p. 3.

²⁷⁹ Luigi Carluccio, *Ceramiche di Merlone*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 21 maggio 1952, p. 3.

²⁸⁰ Luigi Carluccio, *Disegni di Leo Longanesi*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 ottobre 1953, p. 3.

²⁸¹ Luigi Carluccio, *Una nuova rivista di cultura in Piemonte*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 22 febbraio 1953, p. 3.

migliori pittori astratti tedeschi»²⁸². Dalla seconda metà del decennio si verificò gradualmente un cambio di guardia con l'apertura di nuovi spazi espositivi, quali: la galleria Martina, dove Italo Cremona presentò l'allievo Guido De Bonis²⁸³ e figurarono tra gli altri: Giorgio Grai²⁸⁴, Felice Vellan²⁸⁵, Giuseppe Tarantino²⁸⁶ Bianca Bertagna e Carlo Ravagnan²⁸⁷. Dal 1955 cominciò ad affermarsi la galleria Mastarone, con le opere di Mino Rosso²⁸⁸, di Felice Andreasi²⁸⁹ e poi con una mostra retrospettiva di Fillia, introdotto da Luciano Pistoï²⁹⁰, all'epoca corrispondente dell'arte sulle pagine dell'«Unità». Quest'ultima mostra fu l'occasione per Luigi Carluccio di scrivere un'approfondita riflessione sul Secondo Futurismo, ripercorrendo la propria esperienza di giovane appassionato d'arte a Torino. L'ondata del fenomeno di seconda generazione risultò sconcertante accendendo l'entusiasmo di un gruppo di giovani, dato che tali proposte «apparivano come il riflesso della giovinezza perpetua»²⁹¹, creando un effetto dirompente sull'establishment artistico.

Se quella generazione, la nostra, prese subito posizione in favore di tante sconcertanti novità, fu perché esse apparivano turgide di linfe e di lieviti pronti a produrre il miracolo della giovinezza perpetua e rappresentavano l'urto inedito con le vecchie scuole, con le forze conservatrici. Più tardi, un esame approfondito anche al lume della storia avrebbe rivelato che quelle novità erano tutte di secondo grado: ma intanto non c'era da scegliere. L'opera dei pionieri dei futuristi eroici del 1907-1914 era morta alle esposizioni ufficiali. Era morta persino la pittura metafisica. La prima mostra allestita da Margherita Sarfatti a Milano, all'insegna del «900», nel 1926, aveva trascinato gran parte degli artisti italiani sulla strada del ritorno all'ovile del buon senso, della disciplina, della solennità accademica. [...] A Torino il futurismo trovava un clima ancora infuocato e Torino diventò quasi un centro sperimentale. Al Valentino per l'Esposizione internazionale del '28 i futuristi realizzarono un loro padiglione avveniristico; più tardi aprirono la prima trattoria con cucina futuristica il «Santopalato» in via Vanchiglia e dalle tipografie torinesi uscirono i numeri di «Stile futurista» e di «Città nuova», giornali chiassosi e imprudenti [...] Ad animare tutte queste imprese c'era sempre Fillia: un giovane (era nato a Revello, in provincia di Cuneo, nel 1904) tutto pelle e ossa, e fuoco²⁹².

Fillia fu protagonista di una storia tanto intensa quanto breve e tragica. L'esposizione rappresentò l'occasione per celebrare il ventennale della morte attraverso una selezione di opere che consentiva di circoscrivere le peculiarità tra il primo e il secondo futurismo e come quest'ultimo si sia evoluto tracciando un percorso autonomo in sintonia con le istanze culturali del periodo. Nel caso specifico di Fillia «rimeditando certa fantascienza»²⁹³.

Nel 1957 esordì la galleria Galatea di Mario Tazzoli²⁹⁴, affiancato da Luigi Carluccio – come si è visto nella biografia del critico - uno spazio dai « tratti esclusivi»²⁹⁵ che si distinse per aver portato

²⁸² Luigi Carluccio, *Fritz Winter*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 febbraio 1954, p. 5.

²⁸³ Luigi Carluccio, *Guido De Bonis*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 3 dicembre 1954, p. 6.

²⁸⁴ Luigi Carluccio, *Giorgio Grai*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 22 novembre 1953, p. 3.

²⁸⁵ Luigi Carluccio, *Felice Vellan*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 15 dicembre 1953, p. 5.

²⁸⁶ Luigi Carluccio, *Giuseppe Tarantino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 marzo 1954, p. 5.

²⁸⁷ Luigi Carluccio, *Bertagna e Ravagnan*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 28 ottobre 1955, p. 5.

²⁸⁸ Luigi Carluccio, *Mino Rosso*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 aprile 1955, p. 6.

²⁸⁹ Luigi Carluccio, *Felice Andreasi*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 gennaio 1956, p. 5.

²⁹⁰ Si veda: Franco Fanelli, *Il mercante d'arte e il consigliere del principe*, intervista con Luciano Pistoï, U. Allemandi, Torino, 2005; Mirella Bandini, *Inseguo un mio disegno*, Hopelfulmonster, Torino, 2009.

²⁹¹ Luigi Carluccio, *Il Secondo Futurismo*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 11 maggio 1956, p. 3.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Chiara Pirin, *Mario Tazzoli e la Galleria Galatea*, cit.

²⁹⁵ «Tra l'ottobre del 1962 e il febbraio 1964 Domus pubblicò la rubrica *I mercanti d'arte*, dove galleristi italiani e internazionali raccontavano a turno la loro storia: più o meno recente, ma sempre segnata dal successo. A Mario Tazzoli, titolare della Galatea nel centro storico di Torino era rivolta la decima e ultima intervista. Egli rievocava l'incoraggiamento del critico Luigi Carluccio al momento dell'apertura nel 1957. Ammetteva la volontà di distinguersi

a Torino per la prima volta Francis Bacon e Balthus²⁹⁶ e per aver sostenuto le opere di promettenti giovani, quali: Colombotto Rosso²⁹⁷, Nicola Galante²⁹⁸, Gianni Dova²⁹⁹, Stanislaò Lepri³⁰⁰, Gianni Pisani³⁰¹, Piero Garino³⁰², Domenico Spinosa³⁰³, Fabrizio Clerici³⁰⁴, Renzo Vespignani³⁰⁵, Eugene Berman³⁰⁶.

Uno spazio che rappresentò l'inizio di una svolta, fu l'Associazione Arti Figurative che inaugurò all'inizio del 1958, annunciando l'imminente apertura con un'anteprima presso lo studio dello scultore Garelli con la presentazione dell'opera di Wols³⁰⁷, pseudonimo di Alfred Otto Schultze, pittore informale e fotografo tedesco. Il progetto nasceva in sinergia con la rivista «Notizie», diretta da Luciano Pistoì, da Elio Benoldi e da Enrico Crispolti³⁰⁸, e divenne in breve tempo uno dei poli di ricerca dell'evoluzione dell'arte astratta e dell'informale. L'associazione era nei primi anni la conseguenza della collaborazione tra Pistoì e Michel Tapié³⁰⁹, teorico dell'*art autre*³¹⁰, orientata a sviluppare un programma di promozione dei giovani artisti che si muovevano nel territorio dell'informale, tra cui figurarono: Sergio Vacchi³¹¹, Antonio Carena³¹², Francesco Somaini³¹³, Lucio Fontana³¹⁴. Una vicenda che si rivelò molto prolifica di conseguenze nel corso degli anni Sessanta e oltre.

All'inizio degli anni Sessanta si tenne una grande mostra a Palazzo Reale di Milano, *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*³¹⁵, a cura del direttore del MoMA, James Thrall Soby, supportata dall'International Council Committee, nella quale veniva allestita la rappresentanza di opere di artisti italiani di proprietà del museo di New York³¹⁶. Circa duecento pezzi, tra pittura e scultura, riproducevano l'apice dell'arte contemporanea nostrana, acquisite negli anni da un gruppo di collezionisti americani che sostenevano il museo. Luigi Carluccio

dai colleghi esponendo figure ancora poco note in Italia, come Bacon, Balthus, Giacometti, Ernst, Sutherland. [...] I ricordi dei visitatori, specie dei torinesi, avrebbero poi restituito l'immagine di un luogo dai tratti esclusivi», ivi, p. 39.

²⁹⁶ Luigi Carluccio, *Il pittore solitario*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 16 aprile 1958, p. 3.

²⁹⁷ Luigi Carluccio, *Colombotto Rosso*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 15 giugno 1957, p. 3.

²⁹⁸ Luigi Carluccio, *Nicola Galante*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 23 febbraio 1958, p. 3.

²⁹⁹ Luigi Carluccio, *Gianni Dova alla Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 marzo 1958, p. 3.

³⁰⁰ Luigi Carluccio, *Stanislaò Lepri*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 25 marzo 1958, p. 2.

³⁰¹ Luigi Carluccio, *Gianni Pisani*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 20 maggio 1958, p. 3.

³⁰² Luigi Carluccio, *Piero Garino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 27 giugno 1958, p. 2.

³⁰³ Luigi Carluccio, *Domenico Spinosa alla Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 16 novembre 1958, p. 2.

³⁰⁴ Luigi Carluccio, *Fabrizio Clerici*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 gennaio 1959, p. 3.

³⁰⁵ Luigi Carluccio, *Renzo Vespignani alla Galleria Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 marzo 1959, p. 3.

³⁰⁶ Luigi Carluccio, *Eugene Berman alla Galleria Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 aprile 1959, p. 3.

³⁰⁷ Luigi Carluccio, *La mostra di Wols, Tavolozza raffinatissima*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 dicembre 1957, p. 3.

³⁰⁸ Michel Bourel, *Un'avventura internazionale – Torino e le arti 1950- 1970*, cit, p. 124.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Michel Tapié de Celeyra, Mirella Bandini (a cura di), *Un art autre e altri scritti di estetica: 1946-1969*, Nike, Segrate, 2000; Mirella Bandini (a cura di) con la partecipazione di Alain Mousseigne e la collaborazione di Anna Minola e Barbara Bertozzi, *Tapié: un art autre: Torino, Parigi, New York, Osaka*, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Moncalieri, 1997, catalogo della mostra tenuta a Torino 13 marzo-1 giugno 1997 e a Toulouse 22 settembre – 23 novembre 1997.

³¹¹ Luigi Carluccio, *Sergio Vacchi*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 gennaio 1959, p. 3.

³¹² Luigi Carluccio, *Antonio Carena*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 18 marzo 1959, p. 3.

³¹³ Luigi Carluccio, *Francesco Somaini*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 12 aprile 1959, p. 3.

³¹⁴ Luigi Carluccio, *Lucio Fontana*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 3 dicembre 1959, p. 3.

³¹⁵ James Thrall T. Soby (presentazione), Bliss Parkinson (prefazione), *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*, Palazzo Reale, Milano, 30 aprile – 26 giugno 1960, catalogo della mostra, Ente manifestazioni milanesi, The international council at the Museum of Modern Art, Silvana editoriale, Milano 1960.

³¹⁶ Luigi Carluccio, *In mostra lo splendido carniere dei cacciatori d'arte americani*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 aprile 1960, p. 3.

recensì la mostra e descrisse dettagliatamente la genesi e l'evoluzione dell'istituzione americana, nata in concomitanza del crollo di Wall Street del 1929 ma che in pochi anni, grazie al supporto di un collezionismo partecipe e attivo, riuscì a costruire una raccolta che rappresentava la perfetta sintesi degli accadimenti artistici occidentali degli ultimi cinquant'anni. Il testo del critico voleva essere di buon auspicio, sperando che l'omaggio dedicato all'arte italiana fosse d'ispirazione a creare, col medesimo entusiasmo, un modello di politica culturale analogo in Italia.

Le due prime acquisizioni furono un *Torso* di Maillol e *House* di Hopper. I primi doni furono quelli della raccolta del suo primo vicepresidente Lillie P. Bliss: un gruppo di Cezanne, Seraut, Gauguin, Redon, Rousseau, Matisse, Picasso e il *Ritratto di Anna Zborowka* del 1917 di Modigliani. La prima fondazione fu nel 1934 quella sottoscritta nella misura di 650.000 dollari ed è cosa simpatica rilevare che alcuni capolavori dell'arte italiana presenti nella mostra di Milano sono stati acquistati con quei fondi: *Continuità* di Boccioni, *I funerali dell'anarchico Galli* di Carrà, *I pesci sacri* di De Chirico, e la *Natura morta* del 1916 di Morandi. [...] Accanto a gruppi di opere di Modigliani e di De Chirico, che li riconfermano grandi poeti principi della pittura, figurano gruppi folti di opere dei futuristi, e alcune stupende come *Dinamismo di un cane al guinzaglio* di Balla, *Gli addii* di Boccioni, *Sobbalzi in carrozzella* di Carrà, *Ricordi di una notte* di Russolo, *Ballerine spagnole al Monico* di Severini, che aiutano a distinguere i caratteri originali del futurismo e figurano, in larga misura, bronzi di Manzù e di Marino, dipinti di Scipione, Pirandello, Burri, Afro, Guttuso, Birolli e di molti altri: gli artisti appunto del «dopoguerra»³¹⁷.

Fu l'occasione per ripercorrere un segmento dell'arte italiana recente, già consegnata alla storia, e che, dalla fine della Seconda guerra mondiale, era entrata nel circuito del mercato americano, il quale dimostrò un interesse specifico per le produzioni artistiche italiane ed europee di quel periodo.

Un'altra importante collezione americana rilevata dalla cronaca di Luigi Carluccio, si rese protagonista di una grande mostra alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Si trattava della raccolta di David G. Thompson, il quale sperava di donare la propria raccolta completa al museo di Pittsburg ma l'istituzione non fu un grado di accoglierla.

Questo è il momento di parlare di David G. Thompson, lui, cittadino di Pittsburg, un luogo che nel repertorio americano significa «acciaio», allo stesso modo che nel repertorio italiano Biella significa «lana». «A Pittsburg – dice Barr – il signor Thompson è considerato un uomo tremendo, litigioso, misterioso, un pochino matto insomma». La collezione che ha messo insieme porta i segni di un personaggio fuori dal comune. Anche il viaggio della collezione in Europa è fuori dal comune. È il gesto dell'ira, il punto fermo collocato in fondo a una delusione scottante. Ciò che resterà ai muri della Galleria Civica d'arte moderna di Torino solo pochi giorni poteva restare ai muri di Pittsburg per sempre. Questo desiderava Thompson³¹⁸.

L'articolo di Carluccio elencava un gruppo di opere straordinarie che abbracciavano il tratto di storia dell'arte che andava dalla seconda metà dell'Ottocento fino alla prima metà del Novecento, includendo artisti a partire da Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Edgar Degas e Paul Cézanne fino a Georges Braque, Fernand Leger, le più importanti espressioni della pittura della fase matura di Pablo Picasso, le più audaci espressioni dell'arte tedesca, come Kurt Schwitters, fino ad Alberto Giacometti, solo per fare qualche nome. Riferendosi anche alla mostra milanese di Palazzo Reale, Carluccio analizzò le logiche che guidavano i collezionisti americani, un'attenzione rivolta esclusivamente alle opere ufficiali di grande rappresentanza.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Luigi Carluccio, *Il prezioso carniere del signor Thompson*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 ottobre 1961, p. 3.

Abbiamo già veduto un'altra volta come si comporta il gusto americano nella cristallizzazione di una raccolta d'arte. In occasione della mostra a Palazzo Reale di Milano, dell'Arte italiana del XX secolo, [...] C'erano tutti i grossi nomi. Rappresentanza ufficiale, con poche aperture sui fatti più nascosti e più difficili. Per esempio non c'era un Licini, nelle collezioni americane, non c'era uno Spazzapan³¹⁹.

La collezione Thompson fu protagonista di una grande mostra itinerante europea, pianificata dal mercante d'arte di Basilea Beyeler³²⁰, con una sosta presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino³²¹ grazie all'intermediazione del dott. Vittorio Viale. Le opere vennero acquisite da diverse istituzioni nel mondo, tra cui quello di Dusseldorf, e nel tempo trovarono collocazione in numerosi musei, tra cui il MoMA, avendo però interrotto il prezioso filo che univa un'acquisizione all'altra, la sequenza logica che caratterizzava l'identità e la storia della collezione, dissipando così la natura della raccolta.

Nell'aprile dello stesso anno, sempre presso la Galleria Civica di Torino, inaugurò una mostra con artisti stranieri presenti nelle raccolte italiane, curata da Giuseppe Marchiori³²². Duecentoventi opere tra cui figuravano *La negresse* di Manet, un *Harlequin* e *Tete de Jeune fille* di Picasso, *L'indoue* di Dufy, *Maske aus Zi-Wi-Sen* di Paul Klee e molti altri. Il critico documentò la mostra evidenziando la mancanza di riferimenti alla storia del collezionismo italiano³²³, riscontrata nel testo introduttivo, un fenomeno che, pur con qualche disequilibrio, si rivelava sorprendente soprattutto per il pubblico che ignorava di fatto «un metodico, importante collezionismo italiano»³²⁴.

Nello stesso periodo a Milano si verificarono importanti cambiamenti nell'organizzazione della Triennale a seguito della revisione dello statuto. Luigi Carluccio seguì la vicenda scrivendo una breve sintesi della sua storia, dalla nascita fino al 1961, quando si apprestò a entrare nella sua terza fase. L'istituzione nacque nel 1930 come esposizione internazionale di arti decorative, inizialmente ospitate presso Palazzo Reale di Monza, divenendo un'occasione di confronto internazionale tra i creatori di manufatti artigianali.

La prima fase è quella che va dagli inizi, prima del 1930, quando la mostra era ancora ospitata nelle sale della Villa Reale di Monza, sino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Sono gli anni in cui, sviluppando i moduli già forniti da altre fortunate imprese, come la mostra di Torino del 1902 e le mostre d'arte decorativa di Parigi, la

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ «In the course of the next half century, several hundred works by some of the biggest names in modern art passed through Beyeler's hands and his own buying power increased. His early success derived from his ability to spot undervalued paintings by Picasso, with whom he had struck up a friendship in the 1950s, and Impressionists including Cézanne and Monet; his reputation and friendships with famous painters were such that Picasso allowed him to pick 26 of his works during a visit to Mougins in southern France in 1966. Beyeler's major breakthrough as a dealer, however, came in the early 1960s, with the acquisition of some 340 works from the collection of David Thompson in the United States. At one fell swoop, Beyeler had secured himself a staggering selection of works by some of the century's biggest names: Cézanne, Paul Klee, Monet, Picasso, Matisse, Léger, Mondrian and Braque. Ernst Beyeler was born in Basle on July 16 1921, the son of a Swiss railway employee. He studied Economics and Art History at the University of Basle and started collecting Japanese woodcarvings. He broadened his interests and eventually his art collection grew to a reported value of at least two billion Swiss francs (£1.21 billion)», Editorial, *Ernst Beyeler*, «The Telegraph», 26 febbraio 2010, <<https://tinyurl.com/mur68684>>, (ultima visita il 27 ottobre 2025); Fondation Beyeler: <<https://tinyurl.com/yw9ap3fj>> (ultima visita il 30 ottobre 2025).

³²¹ AAVV, *Dalla Collezione Thompson*, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre – novembre 1961, catalogo della mostra, Tip. E. Scheidegger, Zurigo, 1961.

³²² Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Fratelli Pozzo, Torino, 1960.

³²³ Luigi Carluccio, *Mostra della pittura straniera nelle collezioni italiane*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 4 marzo 1961, p. 3.

³²⁴ Ibidem.

Triennale pone la sua candidatura a massima manifestazione internazionale nel capo delle arti decorative e prende le redini della battaglia aperta contro il cattivo gusto³²⁵.

Nel corso della sua seconda fase, dal dopoguerra, aumentò il numero di partecipanti stranieri, soprattutto tra il 1947 e il 1957, con un notevole incremento dei progetti di architettura, design, industrial design, arte decorativa. In quegli anni l'istituzione consentì l'inclusione di tutte le pratiche artistiche finalizzate a rappresentare «un modulo di spiritualità e moralità, oltre che un modello archetipo di gusto; anche se di gusto in continua mutazione»³²⁶ con l'obiettivo di divenire un punto di approdo delle eccellenze provenienti da tutto il mondo, promuovendo la standardizzazione di oggetti di uso quotidiano secondo un ideale estetico. La terza fase rappresentò una svolta pragmatica per rispondere alla necessità di affrontare le questioni contingenti della società, pur dichiarando una «continuità di programma»³²⁷, orientando l'attenzione ai temi riguardanti la vita pratica per offrire soluzioni culturali e sociali. Il tema proposto in quella edizione, casa-scuola, inaugurò il nuovo corso inteso in chiave tecnico-pedagogico, un argomento che facilmente poteva incontrare consensi dato che, nel caso italiano, si stavano ancora affrontando disagi strutturali di varia natura, dalla gestione dell'istruzione fino ai dissesti tecnico-urbanistici ancora presenti su tutto il territorio. Attorno allo sviluppo del tema centrale dell'anno, ruotavano altri progetti espositivi, tra cui: diciotto nazioni allestirono una ricca documentazione riguardante l'incontro tra arte e tecnica nella produzione artigianale e industriale; otto mostre personali con le opere di Franco Albini³²⁸, Luigi Figini³²⁹, Gino Pollini³³⁰, Pietro Lingeri³³¹, Giovanni Michelucci³³², Carlo Mollino³³³, Ludovico Quaroni³³⁴, Mario Ridolfi³³⁵ e Carlo Scarpa³³⁶; una grande mostra dedicata agli ultimi dieci anni di attività di Frank Lloyd Wright; infine un omaggio ad Adriano Olivetti come segno di riconoscimento della sua dedizione attiva ai problemi dell'urbanistica³³⁷.

Come si è visto, nel corso del decennio Luigi Carluccio scrisse alcuni contributi per partecipare alla riflessione sul Futurismo, trattandosi evidentemente di un'esigenza condivisa di approfondire e chiarire storicamente il fenomeno. Per la Biennale del 1960 venne prevista una mostra dedicata al movimento, con un progetto messo a punto da Carlo Ludovico Ragghianti, per inquadrarne la genesi e le tappe³³⁸.

³²⁵ Luigi Carluccio, *Aperta sui problemi di massa la terza fase della Triennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 dicembre 1961, p. 3.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Federico Bucci e Augusto Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 2016;

³²⁹ Vittorio Savi, *Figini e Pollini: architetture 1927-1989*, Electa, Milano, 1990.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Chiara Baglione, E. Susani, *Pietro Lingeri (1894-1968)*, Mondadori Electa, Milano, 2004.

³³² Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano, 2006.

³³³ Antonio De Rossi, Roberto Dini, *La montagna di Carlo Mollino: architetture e progetti nelle Alpi*, Hoelpi, Milano, 2023; Napoleone Ferrari, Michelangelo Sabatino, fotografie di Pino Musi, *Carlo Mollino: architect and storyteller*, Park Books, Zurigo, 2022.

³³⁴ Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni, 1911-1987*, Electa, Milano, 1989.

³³⁵ Renato Nicolini, *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, atti di un convegno tenuto a Roma e a Terni nel 2004, Electa, Milano, 2005.

³³⁶ Davide Fornari, *Carlo Scarpa: casa Zentner a Zurigo: una villa italiana in Svizzera*, Electa architettura, Milano, 2020.

³³⁷ Luigi Carluccio, *La Triennale rinuncia alla tranquillità*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 16 luglio 1960, p. 3.

³³⁸ Luigi Carluccio, *I futuristi in rendigote minacciavano di appendere le officine alle nuvole*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 agosto, 1960, p. 3.

Alla fine della seconda guerra mondiale i grandi della nostra critica d'arte, gli anziani e i giovani, Venturi e Argan per fare qualche nome, si trovarono impreparati ad affrontare il problema della giusta collocazione del Futurismo, primo e secondo, all'interno del più vasto problema dell'avanguardia europea.

Il Futurismo veniva fatto coincidere con il fascismo, trascurando un dato oggettivo abbastanza banale nella sua tragicità: che nel cuore stesso del primo conflitto, 1914-1918, il Futurismo era morto con la morte di Boccioni, per una caduta da cavallo nel 1916³³⁹.

L'organizzazione della mostra sul Futurismo si scontrò con una serie di problemi che vennero a galla nelle fasi di preparazione dell'evento. Se i racconti del critico delle Biennali del 1948³⁴⁰ e del 1950³⁴¹ furono connotati da impressioni di meraviglia, le cronache riportate sulla manifestazione del 1960³⁴² sembravano invece risentire di un calo di umore generale rispetto agli «anni d'oro»³⁴³ vissuti da Carluccio, a causa dei dissapori interni all'organizzazione, conseguenti ai numerosi contrasti che avevano preceduto l'inaugurazione. Da anni si avvertiva l'urgenza di intervenire sulla struttura amministrativa dello statuto dell'ente autonomo, in vigore dal 1938, e la vicenda creò una successione di attriti che provocarono rotture e sostituzioni dell'organigramma dell'ente, con importanti ricadute sulla pianificazione, dando luogo a un processo di ridefinizione istituzionale lungo e travagliato³⁴⁴. Carluccio scrisse di «lotte nascoste» come conseguenza di un'alterazione dei «caratteri originali» dell'ente, trasformando il legittimo scambio di opinioni e di valori in una competizione spietata. L'atmosfera creatasi ebbe ripercussioni che si riflettevano nelle pagine dei giornali fino a divenire materia di discussione nelle aule parlamentari, una tensione che si avvertì soprattutto in occasione di apertura dell'evento. Quell'edizione si caratterizzò anche per la contesa del primo premio tra Jean Fautrier e Hans Hartung, risolta poi dalla giuria con l'assegnazione ex equo, sacrificando il premio di scultura³⁴⁵. Un'altra vicenda spiacevole, fu il ritiro del critico Carlo Ludovico Ragghianti dalla curatela della mostra sul Futurismo, a cui aveva dato l'impostazione e poi, a causa dei contrasti con il comitato organizzativo, decise di rinunciare e di dare le dimissioni³⁴⁶. L'organizzazione della mostra storica venne concepita per mettere in luce gli aspetti delle prime opere di Balla e di Boccioni in relazione ai fenomeni contingenti che si stavano diffondendo in tutta Europa, come nel caso delle coeve ricerche clamorose elaborate da Braque e Picasso. In un lungo articolo, Carluccio ritornò sulla storia del fenomeno futurista, nato l'8 marzo del 1908, mettendone in luce le avventure e le reazioni controverse suscitate in ogni apparizione, ripercorrendone le peculiarità all'interno del processo storico nel quale trovò la propria collocazione, riconoscendo a esso un'aura mitica i cui effetti furono riscontrabili in tutta Europa.

La disarticolata improvvisazione teorica del futurismo esprimeva un disagio, anche politico, autentico e tipico del suo tempo: quando la sola forma di opposizione poteva essere quella di spiriti anarchici. Esprimeva anche una volontà di sovvertimento dello stato attuale delle cose e di rinnovamento totale. Due modi, che non potevano

³³⁹ Luigi Carluccio, *La figlia Macchina*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 maggio 1976, p. 3.

³⁴⁰ Luigi Carluccio, *Arte internazionale a Venezia*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 giugno 1948, p. 3.

³⁴¹ Luigi Carluccio, *Ventitré paesi a Venezia e mezzo secolo d'arte*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 giugno 1950, p. 3.

³⁴² Luigi Carluccio, *Aperta la XXX Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 18 giugno 1960, p. 3.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ In questo articolo il critico spiegò nel dettaglio le fasi di elaborazione delle pratiche amministrative, inclusi i contrasti e le numerose incognite, attuate in concomitanza delle elezioni amministrative, fino alle nomine del Consiglio di Amministrazione e della nuova presidenza: Luigi Carluccio, *Le mani sulla Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 novembre 1960, p. 3.

³⁴⁵ Luigi Carluccio, *I premi della Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 29 giugno 1960, p. 3.

³⁴⁶ Luigi Carluccio, *I futuristi in redingote minacciavano di appendere le officine alle nuvole*, cit.

sfuggire alle mire del movimento fascista, che si presentava con non minori e non meno sconcertanti contraddizioni [...] ³⁴⁷.

Definita come la Biennale dell'Informale, anche in ragione del premio assegnato, si riproposero nel padiglione italiano i contrasti tra astratti e figurativi, e tra questi ultimi, ad eccezione di Guttuso e Maccari³⁴⁸, Carluccio registrò un conformismo generalizzato. E sarà proprio Guttuso che, alla fine dell'estate dello stesso anno, riceverà da Roberto Longhi il premio Marzotto, un risultato che aveva il sapore di una rivincita.

[...] la direzione di una visione concreta della realtà in aperta polemica con la visione astratta o informale che monopolizza quello spirito di ricerca da una visione che impegna il vigore espressivo dei segni e dei colori non per frantumare e disperdere le figure della realtà, riducendole a semplice enfasi lirica di materia, ma per dare ad esse un significato comprensibile anche come fatto di coscienza. Le tre opere mandate da Renato Guttuso al Premio Marzotto: *Cane nella campagna*, *Ciotola* e *Figura di donna* rispondono puntualmente ai mezzi pittorici dell'artista e all'estetica del realismo che egli difende con appassionata coerenza: l'estetica, cioè, che afferma l'insostituibilità delle apparenze delle cose come tramite per arrivare all'essenza delle cose³⁴⁹.

Sul versante dell'astrattismo, il critico individuò la rappresentanza di un ampio ventaglio di linguaggi, in particolare quelli proposti da Bruno Cassinari, da Piero Dorazio, da Antonio Corpora, da Alfredo Chinghine, pur indicando strade di ricerca diversissime tra loro. Su tutti si distinse il lavoro di Alberto Burri, segnalato come la rivelazione «sconcertante» della mostra, un «caso che dà filo da torcere alla critica»³⁵⁰. L'artista nella sua ricerca si avvaleva di materiali di vario genere – sacchi, stracci, legni, ecc... – sui quali interveniva con il colore e con il fuoco, esprimendo «una linea di rifiuto delle sequenze logiche»³⁵¹, quasi volesse dare forma al senso di un'angoscia propria della condizione umana contemporanea, mediante un tentativo di sovversione del sentimento del bello.

Oltre agli omaggi a Jean Fautier, ad Hans Hartung e a Constantin Brancusi, furono allestite le retrospettive di Renato Birolli, con opere del 1931 quali *San Zeno Pescatore*, opere del 1946 *La donna e la luna* e *Ragazza con gabbia*, e di Luigi Spazzapan con la produzione del pittore negli ultimi anni di vita, entrambi legati alla storia critica di Luigi Carluccio.

Quattro anni fa ai primi di luglio la pittura di Spazzapan si trovò accanto alla pittura di Birolli. Fu anzi un confronto non voluto dai due artisti ma provocato dalla circostanza in occasione del «Premio Golfo La Spezia». [...] Ci fu tutta la sera una lunga accademia tra chi scrive e Marco Valsecchi; un duello cortese tra me che sostenevo le ragioni di Spazzapan e Valsecchi che sosteneva le ragioni di Birolli. L'amicizia che ciascuno di noi aveva maturata nella frequentazione quotidiana col «suo» artista non faceva schermo al giudizio³⁵².

Il 16 ottobre la Biennale chiuse i battenti con un bilancio discreto per l'affluenza di pubblico, nonostante le inquietudini e le polemiche di giugno, «tra gli indici più alti della storia della manifestazione veneziana»³⁵³ e con cifre consistenti riguardanti la vendita delle opere.

L'edizione del 1964 si rivelò clamorosa perchè ci fu la consacrazione internazionale della Pop Art, coronata dal Leone d'oro a Robert Rauschenberg – considerato dal critico come l'esponente

³⁴⁷ Ibidem

³⁴⁸ Luigi Carluccio, *I premi della Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, cit.

³⁴⁹ Luigi Carluccio, *A Guttuso il «Marzotto» di pittura*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 11 settembre 1960, p. 6.

³⁵⁰ Luigi Carluccio, *Figurativi e astratti nel padiglione italiano*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 4 agosto 1960, p. 3.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Luigi Carluccio, *Birolli e Spazzapan*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 7 luglio 1960, p. 3.

³⁵³ Luigi Carluccio, *I centoventun giorni della Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 ottobre 1960, p. 3.

più raffinato e più colto del gruppo, il quale superò i limiti della pittura e della scultura con i propri *combine painting* intesi come la formalizzazione di un pensiero –, mentre la supremazia della Scuola di Parigi entrò in una fase di eclisse, di «esaurimento o declino della supremazia»³⁵⁴.

ARRIVANO I NOSTRI. Avevo visto sul Canal Grande gli uomini dello sceriffo. Un titolo così poteva comunicare subito, su un motivo popolare la sensazione che dà la partecipazione dell’America alla Biennale: una sensazione di vitalità, di bravura, di coraggio, di sprezzo del pericolo, di aggressività, di soluzione definitiva; scioccante come il colpo di carabina che atterra il fellone di turno³⁵⁵.

La mostra del padiglione americano fu allestita nei Giardini e nelle sale del consolato con l’*Apollo* di Robert Rauschenberg, *Campo* di Jasper Johns, *Signora Luna* di John Chamberlain, *Doccia Verde* di Jim Dine, *Cena* di Claes Oldenburg, *Pagoda Spring* di Frank Stella. Luigi Carluccio testimoniò la rassegna e i fiumi di polemiche suscitate dal premio assegnato a Rauschenberg, in particolare sui giornali francesi, dai quali emersero allusioni circa l’atto di gratitudine verso gli americani per aver sostenuto economicamente l’Italia nel dopoguerra, e sui giornali nostrani lo scandalo fu tale per cui ci furono fazioni politiche che proposero di attuare un maggiore controllo sulle acquisizioni pubbliche delle opere d’arte.

Era naturale che lo scandalo della Biennale si ripercuotesse dovunque, e che provocasse sbandamenti e incertezza negli ambienti che direttamente o indirettamente sono interessati, per fatti amministrativi alla vita dell’arte. [...] Lo scandalo si è ripercorso anche a Torino [...] C’è stato un fatto nuovo. La Giunta ha desiderato di vedere almeno le fotografie delle opere che il direttore del museo, dott. Viale, e la commissione direttiva della civica Galleria d’arte moderna, proponevano per l’acquisto³⁵⁶.

Furono sufficienti due anni per placare la diffidenza sugli sconfinamenti sperimentati dalla Pop Art, almeno tra gli addetti ai lavori, e confermarne la presenza alla Biennale del 1966 con l’esordio di Roy Lichtenstein³⁵⁷ accanto alle mostre retrospettive di Giorgio Morandi, di Umberto Boccioni e le rappresentanze dell’informale, ormai non più scandalose, percepite come “normali” espressioni dell’arte contemporanea.

Gli anni Sessanta vennero testimoniati dal critico come un mutamento progressivo ma radicale del panorama dell’arte, con riscontri significativi sulla scena critica. In tale orbita s’inserì la mostra *Strutture e Stile a Torino*³⁵⁸, curata di Michel Tapié³⁵⁹ presso la Galleria Civica d’Arte Moderna, rappresentando un momento di svolta dal quale il museo si aprì a dare spazio a nuovi approcci critici e a nuovi linguaggi.

Si vede subito qual è il tipo di linguaggio cui bisogna adattare la nostra conoscenza se si vuole entrare nel labirinto della mostra. Proseguendo difatti, la terminologia appare sempre più insolita. Moretti parla di «insieme operatore» e di «insieme consumatore» di «sottoinsiemi» di «insieme generale», «universo dei fatti» e l’opera d’arte diventa

³⁵⁴ Luigi Carluccio, *C’è una pop-art nel vostro futuro*, «La Gazzetta del Popolo», 30 giugno 1964, p. 3.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Luigi Carluccio, *In gran parte artificiosa la polemica che dalla Biennale rimbalza a Torino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 9 luglio 1964, p. 7.

³⁵⁷ Luigi Carluccio, *Gioco, passatempo e varietà sono protagonisti nel grande spettacolo della Biennale veneziana*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 18 giugno 1966, p. 3.

³⁵⁸ Luigi Carluccio, *Complesso e discutibile il linguaggio dell’ultima avanguardia pittorica*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 giugno 1962, p. 7.

³⁵⁹ Michel Tapié, *Strutture e stile: pitture e sculture di 42 artisti d’Europa, America e Giappone: metafisica della materia e dello spazio, strutture di ripetizione, insiemi di strutture, insiemi barocchi*, Fratelli Pozz-Salvati-Gros Monti e C, Torino, 1962, catalogo della mostra, Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino, 1962.

«classe di strutture» allo stesso modo che il consumatore dell'opera d'arte e l'ambiente nel quale l'una o l'altro si condizionano³⁶⁰.

Il Moretti³⁶¹ a cui si riferiva Carluccio era un noto architetto socio di Tapié nella fondazione del International Center of Aesthetic Research (ICAR) aperto nel 1960.

E si può dire allora che si va scrivendo una nuova pagina dell'arte contemporanea a Torino, con nuovi luoghi deputati, personalità, relazioni e interessi. Michel Tapié è stato, dalla fine della guerra, patrocinatore e divulgatore infaticabile della nuova arte: l'*art autre*, dal titolo di una delle sue più celebri opere, oggi più conosciuta sotto l'etichetta di Informale. [...] nel 1961, un'importante esposizione del gruppo giapponese Gutai è di scena all'ICAR, lasciando un'impronta duratura sugli artisti e gli amatori torinesi³⁶².

Le perplessità espresse dal critico si riferivano non solo alle proposte artistiche ma al concetto generale che supportava la mostra che con rigorose implicazioni teoriche esprimeva il bisogno di produrre un modello culturale alternativo che si avvallesse di nuovi punti di riferimento. L'esposizione contava quarantasei artisti, di cui due torinesi (Franco Assetto e Franco Garelli), pochi altri italiani (Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana) e una selezione di americani e giapponesi.

Qualche mese dopo, uscì la recensione di una mostra inaugurata alla Promotrice organizzata dalla galleria Notizie di Luciano Pistoì, curata da Carla Lonzi³⁶³, un progetto espositivo che rispondeva a una nuova tendenza interessata a «tracciare le concordanze intercontinentali del linguaggio plastico»³⁶⁴ e mettere a fuoco le linee di ricerca innovative dal dopoguerra: *Incontri di Torino: pittori d'America, Europa e Giappone*³⁶⁵. Tra i due nacque un sodalizio da cui presero forma una serie di collaborazioni con artisti provenienti dalla scena nazionale e internazionale, come la collettiva inaugurata alla fine del 1962 che portò a Torino artisti quali Mark Rotchko, Paul Émile Borduas, da Jean Paul Riopelle a Norman Bluhm. Qualche anno dopo Notizie propose la mostra dell'*americano sedotto dal barocco di Roma* Cy Twombli³⁶⁶, una pittura interpretata da Carluccio come un'allusione alle «costellazioni», «vibrazioni» e al «vermicolio»³⁶⁷ di segni ispirati dal barocco di Bernini e Borromini.

Accanto all'esplosione di nuove pratiche artistiche, che divennero dirompenti con azioni che tendevano a svolgersi oltre il margine della tela, rivelando le più ardite possibilità di contaminazioni, si fece strada un approccio di orientamento concettuale mentre sul fronte pittorico vennero consacrati artisti come Francis Bacon, il quale fece una tappa alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, unica italiana di un itinerario europeo, successivo al debutto presso la Tate

³⁶⁰ Luigi Carluccio, *Complesso e discutibile il linguaggio dell'ultima avanguardia pittorica*, cit.

³⁶¹ Luigi Walter Moretti (Roma 1930-Capraia 1972) fu un importante architetto italiano che collaborò con Tapié per il progetto all'ICAR e alla galleria Spazio sita a Roma. Si veda: Antonella Greco, *Galleria Spazio Moretti e Tapié, morfologie e parametri artistici*, Art Magazine 125/126, pp.322- 334, 2021; F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti opere e scritti*, Electa, Milano, 2000; Luigi Moretti, presso il Siusa, <<https://tinyurl.com/4zjsrckj>> (ultima visita 25 ottobre 2025).

³⁶² Michel Bourel, *Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica*, cit, p. 124.

³⁶³ Si veda: Carla Lonzi, *Autoritratto*, prima ed.1969; Introduzione a cura di Annarosa Buttarelli, *Gli scritti di Carla Lonzi*, coll. La Tartaruga, Baldini&Castoldi, Milano, 2024; Massimo Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila*, cit, p. 70.

³⁶⁴ Luigi Carluccio, *La pittura del dopoguerra all'incontro di Torino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 20 settembre 1962, p. 6.

³⁶⁵ Carla Lonzi, *Incontri di Torino: pittori d'America, Europa e Giappone*, Palazzo della Promotrice al Valentino, 20 settembre. – 20 ottobre 1962, catalogo della mostra, Tip. S. Aste, Cuneo, 1962.

³⁶⁶ Luigi Carluccio, *Un americano sedotto dal barocco di Roma*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 26 ottobre 1965, p. 6.

³⁶⁷ Ibidem.

Gallery di Londra, un'esposizione che conteneva quasi l'intera produzione pittorica dell'artista, con una presentazione in catalogo curata dallo stesso Luigi Carluccio³⁶⁸.

La figura che domina l'esiguo repertorio iconografico di Bacon è quella di un uomo contro un fondale, come contro una lavagna cancellata sulla quale restano poche tracce, che danno la sensazione di gabbia e di prigionie più che di spazio illusivo. [...] Da dove nasce questo mondo di orrori? Ha qualche tratto in comune con le esperienze di artisti inglesi maturati negli anni della guerra. Anche Sutherland, Armitage, Chadwick, Freud, hanno raccolto nella loro opera il riflesso ancora livido delle miserie della guerra: i turbamenti, i tremori, gli incubi, le agonie che ogni alba rivelava senza pietà. [...] L'angoscia, quale la rappresenta Bacon è infatti uno stato permanente di crisi³⁶⁹.

La stessa istituzione accolse successivamente la mostra di Graham Sutherland – altro esponente di spicco dell'arte britannica contemporanea, insieme a Bacon e a Moore – con una personale «ordinata da Douglas Cooper, lo scrittore che conosce minuziosamente l'opera di Sutherland e che gli ha dedicato una monografia completa fino al 1961, da Franco Russoli e da Vittorio Viale»³⁷⁰.

Arrivati a questo punto, il processo d'internazionalizzazione era in pieno svolgimento e la piazza italiana riuscì a conquistare l'interesse di importanti gallerie straniere, tanto che la nota galleria Marlborough³⁷¹ di Londra insediò a Roma una propria filiale e il fatto fu seguito con attenzione da Luigi Carluccio, il quale colse il cambio di paradigma in corso del mercato dell'arte. La Marlborough nacque intorno agli anni Cinquanta e in soli dieci anni riuscì a imporsi con un'immagine di alto prestigio trattando il meglio dell'arte internazionale. La sede di Roma, progettata da Franco Albini e diretta da Bruno Herlitzka e da Carla Panicali, inaugurò con una «parata di maestri del XIX e del XX secolo che qua e là sfiora il capolavoro»³⁷², includendo tra gli altri Paul Cézanne, Jackson Pollock, Georges Braque, André Derain, Paul Klee, Claude Monet, Vasily Kandinsky, Giacomo Balla, Pablo Picasso, Kurt Schwitters. Dopo l'inaugurazione romana, altre sedi della galleria aprirono da Parigi a New York, rivelando il potenziale “rivoluzionario” globale destinato a modificare radicalmente il sistema dell'arte «per il fatto di rivelare come in ogni campo dell'attività il mondo si muove non senza grosse contraddizioni interne, verso il regno delle holdings e dei concentramenti di potere»³⁷³.

Nell'ambito del processo d'internazionalizzazione in atto, nel 1964 a Torino si affermò la galleria di Gian Enzo Sperone³⁷⁴ sull'angolo di piazza San Carlo, il quale portò con sé la linea più

³⁶⁸ Luigi Carluccio, *Francis Bacon*, cit.

³⁶⁹ Luigi Carluccio, *Un mondo di paura e di ceneri*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 11 settembre 1962, p. 3.

³⁷⁰ Luigi Carluccio, *Gli aculei delle spine e il profumo delle rose nella mostra dell'inglese Graham Sutherland*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 ottobre 1965, p. 3.

³⁷¹ R. Perfetti, *Marlborough in Spazi d'arte a Roma (1940-1990). Documenti dal centro ricerche e documentazioni arti visive*, a cura di Alessandra Cappella, Claudio Crescentini, Daniela Vasta, Palombi Editori, Roma, 2019, pp. 136-139; Marlborough Fine Art SpA, Roma (1962 – 1980) <<https://tinyurl.com/you8cv55p>> (ultima visita 25 ottobre 2025).

³⁷² Luigi Carluccio, *Holdings per statue e quadri*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 9 giugno 1962, p. 3.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Si veda: Ida Gianelli, intervista a Gian Enzo Sperone, *In un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, cit, pp. 169-171; Gian Enzo Sperone, Achille Bonito Oliva, *La metafora trovata. 30 anni Galleria Sperone*, catalogo della mostra, Ed. Galleria Sperone, Roma, 1994; Anna Minola, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli, Maria Teresa Roberto, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, Torino, 2000; Francesco Guzzetti, «He was really into artists' books»: *I libri d'artista della Galleria Sperone, 1970-1975*, «Studi Memofonte», 28, 2022, pp.243-302; nel giugno del 2025 Gian Enzo Sperone donò 33 opere della propria collezione all'Accademia di San Luca, un evento che venne celebrato con una mostra inaugurata il 15 maggio 2025, *Nel segno di Giano*, fino al 7 giugno 2025 presso l'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, <<https://tinyurl.com/jpjzjyz3>>, (ultima visita il 31 ottobre 2025); la sua collezione costituita da 400 opere, antiche e contemporanee, fu esposta interamente nel 2023 con la mostra *L'uomo senza qualità. Gian Enzo Sperone collezionista* presso il Mart di Rovereto, dal 26 ottobre 2023 al 3 marzo 2024, e per l'occasione fu stampato il catalogo a cura di

sperimentale attuata con la galleria diretta fino ad allora, Il Punto³⁷⁵. La galleria dimostrò un'attenzione al Nouveau Realisme di Parigi e alla Pop-Art americana, fin dalle prime inaugurazioni. Tra le recensioni di Carluccio, figurarono Lichtenstein che segnava «il nuovo corso della pittura a New York»³⁷⁶ – e che aveva appena inaugurato una personale presso la galleria diretta da Sperone³⁷⁷ –, i *décollages* di Mimmo Rotella, la «pittura aperta»³⁷⁸ di Aldo Mondino, e le ultime produzioni di Michelangelo Pistoletto, che in quell'anno era già divenuto un caso internazionale. L'anno successivo, la galleria ospitò la personale di Andy Warhol, all'epoca trentacinquenne, accolto da Luigi Carluccio come un artista interessante in ragione del suo straordinario intuito nell'interpretare la rivoluzione capitalistica in corso.

Si dirà un giorno, che è stata la pop-art a dare il via ad un irreversibile ritorno alla figurazione? O si dirà che essa ha approfondito il tema dell'alienazione dell'uomo sul suo terreno costituzionale, che è il mondo delle merci e del consumo di ogni cosa, anche nell'arte, come merce? Ha poca importanza rispondere a questi interrogativi. Meglio, per adesso, disinteressarsi delle etichette, anche di quella «pop», in quanto dilaganti fenomeni collettivi, e rivolgere l'attenzione alle attitudini innovatrici di alcuni autentici artisti: ai maestri, giacché esistono i maestri. Warhol è uno di essi, porta l'indizio acuto di una situazione che sta evolvendo nel senso di modificare le relazioni abitudinarie tra l'attività creatrice dell'homo sapiens e le fonti della sua ispirazione: che stanno sempre conficcate nello stesso vecchio mondo della realtà. Un mondo che però, è sollecitato a considerare il banale quotidiano, l'accidente, le cose reali che accadono in tempi e luoghi reali e che qui è rappresentato coi metodi merceologici tipici degli anni Sessanta, per renderlo popolare piuttosto che per massificarlo³⁷⁹.

Sempre da Sperone, ad aprile un lungo articolo documentò l'arrivo di Robert Rauschenberg, reduce dal primo premio alla Biennale di Venezia. In mostra fu esposta una tiratura delle trentaquattro illustrazioni dell'*Inferno* di Dante eseguite dall'artista, riprodotte in duecentocinquanta esemplari numerati per l'edizione italiana, realizzata da Macorini con le stesse matrici delle stampe messe in mostra per la prima volta nella galleria di Leo Castelli³⁸⁰ a New York e che, successivamente, furono donate da un anonimo collezionista al MoMA³⁸¹. Seguì Jim Dine con una selezione di opere non «impressionanti, riassuntivi e categorici»³⁸² come fu a Venezia *Doccia Verde*, ma per l'occhio attento di Carluccio risultò comunque una conferma dell'impegno e della serietà dell'artista a esplorare l'implicita ambiguità degli oggetti d'uso quotidiano e la loro diffusione di massa.

Nell'orbita della contestazione che prese piede nella seconda metà del decennio, nella primavera del 1967, la Galleria Civica di Torino ospitò *Il Museo Sperimentale d'Arte*

Denis Isai, da un'idea di Vittorio Sgarbi, con la collaborazione di Tania Pistone, *L'uomo senza qualità. Gian Enzo Sperone collezionista*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2023.

³⁷⁵ Si veda: Galleria Il Punto in *In un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, cit. pp. 353-354; Aldo Passoni, in *Fisionomia delle gallerie torinesi*, catalogo della mostra presso il Salone delle mostre dell'istituto bancario San Paolo di Torino, maggio-giugno 1969, Associazione piemontese gallerie d'arte moderna, Torino, 1969, senza paginazione.

³⁷⁶ Luigi Carluccio, *Nuove gallerie, nuove mostre*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 maggio 1964, p. 7.

³⁷⁷ Luigi Carluccio, *Roy Lichtenstein*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 31 gennaio 1964, p. 6.

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Luigi Carluccio, *Cronache giottesche e oggetti usati ai due estremi di una storia*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 2 marzo 1965, p. 2.

³⁸⁰ Calvin Tomkins, Piero Dorazio, *Omaggio a Leo Castelli: da Rauschenberg a Warhol, da Flavin a Judd, 20 artisti a New York negli anni Sessanta*, Skira, Milano, 1996; Alan Jones, *Leo Castelli: l'italiano che inventò l'arte in America*, Castelvechi, Roma, 2007; Annie Cohen Solal, *Leo & C: storia di Leo Castelli*, Johan & Levi, Monza, 2010.

³⁸¹ Luigi Carluccio, *Nei gironi del suo inferno mette a bollire Richard Nixon*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 25 aprile 1965, p. 7.

³⁸² Luigi Carluccio, *Una scatola di charms che si chiama pittura*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 12 novembre 1965, p. 7.

contemporanea, ideato a Genova nel 1963 da Eugenio Battisti³⁸³, allievo di Lionello Venturi. Luigi Carluccio testimoniò l'operazione nella quale confluirono espressioni di carattere multidisciplinare finalizzati alla creazione di una piattaforma sull'arte contemporanea. Battisti, torinese d'origine e stabilitosi a Genova in conseguenza dell'assegnazione della cattedra di storia dell'arte all'Università, raccolse un gruppo di opere donate da parte di artisti con cui inaugurò nel 1964 il primo evento, coadiuvato dall'allievo Germano Celant³⁸⁴, con l'obiettivo di offrire «una specie di cronaca figurata delle ricerche in atto» con la speranza implicita di dare lo stimolo, senza successo, per la fondazione di una galleria civica nella città di Genova. L'incontro tra Eugenio Battisti e Vittorio Viale, quest'ultimo ormai alla fine del suo mandato, favorì la programmazione dell'introduzione del progetto nella Galleria Civica d'arte Moderna. L'iniziativa venne accolta non senza incertezze ma con la consapevolezza della mutazione inarrestabile in corso, riguardante non solo i linguaggi artistici ma anche la loro modalità di fruizione. Infatti, molte delle istanze politiche sollevate, riguardavano direttamente il problema del coinvolgimento del grande pubblico.

Non è il caso di parlare di audacie: è soltanto un trarre il dado, senza esitare di fronte al futuro, senza pentirsi di fronte al passato. [...] Bene, aspettiamo le reazioni che in ogni caso non fanno tornare le cose indietro. Perché oggi si possono ancora covare nostalgie, ma sono finiti i tempi delle restaurazioni³⁸⁵.

[...] il museo cede all'aria nuova del tempo e da se stesso si smitizza: spontaneamente apre un processo, dal quale sa già di uscire dichiarato colpevole, quasi cercando nella confessione della colpevolezza la propria catarsi storica.[...] si costringe a discutere di cose che vanificano ed inseguendo la propria utopia sulla strada di un'apertura globale per cui, come scrive generosamente Aldo Passoni: «Tutti potranno essere in causa o cimentarsi a volontà», visto che il museo può divenire con i loro apporti: «La loro seconda casa, il loro atelier, la loro palestra, il luogo dei loro incontri, dei loro hobbies, dei loro happenings» [...]³⁸⁶.

L'eco del *Museo Sperimentale* sembrò risuonare anche nell'iniziativa concomitante inaugurata presso la Promotrice di Belle Arti, con circa duecento opere «di pittura e d'altro [...] un contesto forzato di oggetti» che sembravano il riflesso di un processo inarrestabile di autodeterminazione degli artisti³⁸⁷. Su questa strada, l'anno successivo cominciarono una serie di importanti azioni dimostrative in tutte le principali sedi istituzionali dell'arte.

Il primo giugno del 1968 a Milano venne testimoniato il proseguo del «bivacco degli artisti e degli studenti maoisti»³⁸⁸ di fronte al palazzo della Triennale, un'occupazione dichiarata in quella

³⁸³ Eugenio Battisti (Torino 1924-Roma 1989) si laureò in filosofia a Torino dove aveva frequentato il corso di Storia dell'arte di Anna Maria Brizio e, successivamente, la specializzazione con Lionello Venturi a Roma nel 1953. Nel 1963 fondò a Genova la rivista *Marcartè*, che vedeva coinvolti nel suo comitato direttivo intellettuali come Enrico Crispolti, Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Gillo Dorfles. Si veda: Eugenio Battisti, *Utopia realizzabile*, in Museo Sperimentale, catalogo delle opere donate alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Tip. Impronta, Torino, 1967, pp9-15; Eugenio Battisti, *L'Anti Rinascimento*, Garzanti, Milano, 1989.

³⁸⁴ Riccardo Cuomo, *Dall'arte programmata all'arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)*, Piano b, Arti e culture visive, 2018, DOI: 10.6092/issn.2531-9876/8984; Germano Celant, *Cronistoria di un critico militante*, Skira, 2025, è un'opera che raccoglie gli atti di una serie di giornate di studio, ideate da Marco Tirelli, presidente dell'Accademia di San Luca di Roma, svoltesi tra il 2022 e il 2023 in alcune delle principali istituzioni italiane per l'arte contemporanea, a cura dello studio Celant nella persona di Antonella Soldaini, contiene gli interventi di Giuliano Paolini, Giuseppe Penone, Renzo Piano, Elvira Ose, Andrea Villani, Annabelle Selldorf, Salvatore Settis.

³⁸⁵ Luigi Mallé, successore di Vittorio Viale e nuovo direttore della Galleria Civica d'arte Moderna e contemporanea, nelle dichiarazioni trascritte dall'articolo di Luigi Carluccio, *Torino dedica un museo alle opere di duecento artisti «sperimentali»*, «La Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1967, p. 7.

³⁸⁶ Ibidem.

³⁸⁷ Luigi Carluccio, *Una montagna franante*, «La Gazzetta del Popolo», 30 aprile 1967, p. 3.

³⁸⁸ Luigi Carluccio, *Fallito un attacco di gruppi di destra alla mostra milanese*, «La Gazzetta del Popolo», 2 giugno 1968, p. 3.

data ad oltranza, inizialmente motivata dalla loro esclusione dall'evento³⁸⁹ ma più in generale si affermò come il rifiuto dell'arte «capitalista». In un clima di attivismo generale, di destra e di sinistra con il rischio di esplosioni di guerriglia, la Francia minacciò di ritirare le opere, posizionando sull'ingresso del proprio padiglione: «La sezione francese non può, a causa degli avvenimenti, presentare l'insieme delle opere per illustrare “il grande numero” ma ogni giorno nelle strade di Parigi “il grande numero” esprime i propri concetti di una nuova società del grande numero»³⁹⁰. *Il grande numero*, «ultimo dettato ossessivo del linguaggio sociologico»³⁹¹ era il tema proposto dalla Triennale e alludeva all'aumento della popolazione nel mondo in relazione ai processi avanzati d'industrializzazione e di diffusione dei beni di consumo. Dalle considerazioni del critico emerse un certo sarcasmo rivolto alle soluzioni proposte, le quali si inserivano in un contesto generale concretamente instabile, a partire dallo stato di caos in cui versavano alcuni padiglioni il giorno inaugurale, i costi esorbitanti, il largo impiego delle nuove tecnologie a cui si sommava la contestazione che suscitava un'atmosfera quasi di gioco, «Un Piper da mezzo miliardo»³⁹². Al di là della serietà del tema, Carluccio sembrò voler evidenziare come il tutto concorresse a creare un effetto mediatico, finalizzato a stupire senza poter riconoscere negli allestimenti soluzioni reali ai problemi proposti.

Ho l'impressione che questa quattordicesima triennale giochi; che la Triennale si diverta. Che il ritardo di un anno sulle previsioni [...] abbia concesso alla mostruosa macchina della mostra milanese di profittare enormemente delle frange spettacolari di quella contestazione che da alcuni mesi sta percuotendo il nostro mondo. Stornandone, però, in modo che finiscano con l'assumere il carattere di un immenso fantasmagorico show, le indicazioni di un'agitazione degli spiriti e degli animi che nasce da un autentico, profondo dramma³⁹³.

Pochi giorni dopo ci fu l'inaugurazione della 34^a Biennale di Venezia e la contestazione artistica esplose. Con due lunghi articoli Luigi Carluccio documentò gli accadimenti che si verificarono nel giorno in cui avrebbe dovuto esserci la vernice, non senza la dichiarata disapprovazione, a partire dal titolo: *Bastava l'indifferenza per salvare la Biennale*³⁹⁴. Denunciò innanzitutto la pressione esercitata dai pochi affinché crescesse il numero di aderenti alla protesta, successivamente all'assemblea tenutasi negli spazi solitamente destinati alla celebrazione d'apertura. Secondo il critico, si voleva creare il caos e provocare le forze dell'ordine affinché scoppiasse la rivolta mentre sarebbe stato più saggio ignorare e lasciare scorrere i tafferugli senza rispondere alle provocazioni. L'esito finale fu che molte opere vennero rivolte verso il muro, come segno di rifiuto e di non adesione alla rassegna, altre furono riposte negli involucri, come nel caso dell'opera di Pino Pascali, il quale scrisse sull'imballaggio il messaggio «Io Pino Pascali viste le condizioni di violenza a cui sono sottoposto nell'esercizio della mia libertà di artista: da una parte dalle intimidazioni degli studenti di belle arti e dall'altra dall'azione intimidatoria e repressiva della polizia decido di ritirare le mie opere dalla Biennale»³⁹⁵.

L'effetto più vistoso, direi anche il più sciagurato della contestazione attuata nei confronti della 34^a Biennale Internazionale d'Arte di Venezia è stato lo svuotamento del padiglione cosiddetto italiano [...] Per rendersi conto

³⁸⁹ Luigi Carluccio, *Occupata dagli artisti la Triennale di Milano*, «La Gazzetta del Popolo», 31 maggio 1968, p. 3.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Ibidem.

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ Luigi Carluccio, *Bastava l'indifferenza per salvare la Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», 22 giugno 1968, p. 3.

³⁹⁵ Le parole di Pino Pascali furono riportate nella pubblicazione di Ugo Mulas, *La scena dell'arte*, Electa, Milano, 2007, p. 154.

della fondamentale lepidezza della situazione sarebbe bastato, certo, considerare un momento i personaggi più in vista che si facevano avanti sulla cresta dell'onda della protesta e della incitazione alla rivolta. Sarebbe bastato rileggersi la scheda personale di Emilio Vedova, per esempio, il guru spilungone; ripercorrerne il curriculum in uno dei tanti cataloghi per capire che col supporto della violenza collettiva e con l'inganno di un rinnovamento preteso dagli altri più che da se stesso, egli cercava di cavare ancora una goccia d'umore da un frutto, la Biennale, dal quale aveva già spremuto tutto quello che era possibile spremere in vent'anni. O la scheda di Pomodoro, per rivedere a conclusione, momentanea conclusione purtroppo, di una lunga serie di riconoscimenti e di successi ufficiali, l'ultimo, in ordine di tempo: la consacrazione governativa di una sua lucida sfera carciata, trasferita dal tetto del padiglione italiano di Montreal su una piazza di Roma dove rimarrà sotto il sole a celebrare gli italiani o il lavoro italiano nel mondo³⁹⁶.

Ciò che rimase in piedi del complesso della manifestazione risultò agli occhi del critico piuttosto fiacco, evidenziò in particolare un'attitudine generale a rendere l'approccio all'opera d'arte «come un avvenimento disimpegnato dalla morale, oppure il suo contrario»³⁹⁷, ovvero un processo intellettuale attraverso il quale l'opera contribuiva a costruire le «strutture del mondo»³⁹⁸.

Dedicò una riflessione approfondita sulla scoperta delle opere di Marisol, e di Red Groom. Entrambi nati nel crogiolo dell'ondata statunitense della Pop Art, le cui interpretazioni tracciarono un segno univoco che rappresentò «una critica alla società che si chiude, si mummifica, diventa anonima, muore»³⁹⁹ operando in un'orbita di biasimo e di accettazione insieme del capitalismo.

L'edizione del 1972⁴⁰⁰ documentata, venne inaugurata con un esperimento che coniugava arte e scienza, organizzato dal gruppo belga Mass Moving, che piazzò a San Marco un gigantesco bozzolo creato con l'ausilio di plastica e ponteggi per dare alla luce uno sciame di farfalle. Tale evento fu di grande impatto mediatico, tanto da portare nella piazza le grandi produzioni televisive, denunciate dal critico come una sorta di violazione della sacralità di Venezia e dell'atmosfera della stessa Biennale. L'operazione suscitò l'avversione del critico, la stessa che dichiarò per la messa in mostra di un disabile nel padiglione italiano da parte dell'artista venticinquenne Gino De Dominicis.

La presenza di questo bozzolo ha portato poi, ma purtroppo non è la prima volta che accade, in piazza, proprio all'ombra del Campanile, quattro ingombranti autocarri di servizio della Televisione italiana: tetro emblema della sguaiata violenza della provocazione pubblicitaria, e della necessità di essere «insolito» e «altro» per avere diritto a un'immagine pubblica. Come, del resto, ha capito assai bene l'operatore (una volta tanto questa definizione alla moda sembra la più idonea), che nel padiglione italiano ha messo alla berlina un esemplare d'uomo privato da natura della pienezza dei suoi poteri decisionali, a rappresentare la settima soluzione di sopravvivenza. I giornali, infatti, nei giorni scorsi non hanno parlato d'altro. I fotografi, tra tanti rifiuti d'immagine, ne hanno fatto «l'immagine da fissare», da riverberare ai quattro angoli del mondo. Un'immagine finalmente provocatoria che poteva «fare scandalo»; sicché la risata isterica, alcoolica, ossessiva, che lo stesso operatore diffonde per mezzo di nastri magnetici nella sala che la Biennale gli ha riservato, sembra finalmente avere una motivazione e un bersaglio: l'effetto pubblicitario raggiunto e la nostra disponibilità a lasciarci prendere nella più banale delle trappole⁴⁰¹.

Il progetto del padiglione italiano fu motivato dalla volontà di avviare un'indagine sulla «grandiosa mutazione antropologica»⁴⁰² in corso, dimostrata dalle pratiche artistiche del tutto inconsuete,

³⁹⁶ Luigi Carluccio, *Il presepio di Bonnie e Clyde nella Chicago vista da Grooms*, «La Gazzetta del Popolo», 30 giugno 1968, p. 3.

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ 36. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, *Grafica d'oggi*, Venezia, 1972, 11 giugno-1 ottobre 1972.

⁴⁰¹ Luigi Carluccio, *La «Biennale delle trappole»*, «La Gazzetta del Popolo», 11 giugno 1972, p. 5.

⁴⁰² Ibidem.

un'analisi sulla relazione tra arte e società, con un focus particolare puntato sui modelli comportamentali sviluppato nel padiglione italiano, rappresentato nella curatela dal dialogo tra Francesco Arcangeli e Renato Barilli⁴⁰³ e con i seguenti artisti: Giuseppe Guerreschi, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giulio Turcato, Vasco Bendini, Gino De Dominicis, Luciano Fabbro, Mario Merz, Germano Olivotto e Franco Vaccari.

La rapida trasformazione della società dei consumi e del costume, e la loro conseguenza sulle produzioni artistiche, vennero seguite dalla cronaca di Luigi Carluccio anche attraverso la testimonianza di un evento del calendario dei venerdì letterari, dove venne presentata l'opera critica di Gillo Dorfles⁴⁰⁴ presso palazzo Carignano all'interno di una più vasta riflessione sulle «Nuove tendenze artistiche e incomprensione del pubblico»⁴⁰⁵. L'ultima opera dello studioso, *Nuovi riti, nuovi miti*⁴⁰⁶ riguardava un'analisi socio antropologica della nostra civiltà, tenendo conto delle molteplici funzioni implicite della società: economica, scientifica, religiosa. Con l'introduzione delle più recenti tendenze artistiche, quali la Pop Art, la Op Art, l'arte cinetica, la massificazione della divulgazione artistica, anche attraverso il linguaggio cinematografico – Carluccio citò *Blow up* di Antonioni come contributo alla diffusione di immagini derivanti dall'arte – cominciò a configurarsi «una nuova iconografia sostitutiva dell'albero tradizionale, del vecchio cavallo, della retorica della figura umana e delle loro relazioni»⁴⁰⁷ come risultato della crescente attitudine degli artisti di appropriarsi degli schemi narrativi tratti dalla pubblicità, dagli oggetti di consumo, conformandosi sempre più all'evoluzione delle tecnologie. Tuttavia, la maggiore diffusione d'informazione artistica non corrispondeva a un'adeguata risposta da parte del pubblico, impreparato a comprendere la portata della rivoluzione in corso. Per colmare tale divario, a Torino nel 1966 fu fondato un centro con lo scopo di promuovere dei «modelli di informazione attiva presso un più vasto pubblico»⁴⁰⁸, denominato Deposito d'Arte Presente, DDP – un'ex autorimessa in via San Fermo - con la missione di organizzare mostre e occasioni d'incontro diretto tra pubblico e artisti, e creare connessioni con iniziative analoghe nel resto del mondo. L'iniziativa fu siglata da un Manifesto scritto nell'autunno del 1966 da Marcello Levi e da Luigi Carluccio a supporto di un gruppo di artisti, riconosciuti come dotati di straordinaria vitalità. Il progetto andò a collimare con l'onda d'urto emessa dalla contestazione in corso, così lo spazio divenne oggetto di occupazioni – come nel caso della prima mondiale di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini con conseguente sequestro – e incursioni della polizia. In mezzo a tanto fervore, lo spazio ottenne comunque negli anni il sostegno economico di circa cento soci, tra cui collezionisti, galleristi e intellettuali oltre a noti personaggi dell'aristocrazia e dell'alta borghesia torinese. L'Associazione, pensata da Gian Enzo Sperone, vide Luigi Carluccio presidente, su invito del segretario Marcello Levi e Piero Gilardi divenne il portavoce e il gestore dei locali. Tra i critici che aderirono attivamente ci furono

⁴⁰³ Renato Barilli, *Comportamento*, con un'intervista a Franco Vaccari, *1972/2017 Esposizione in tempo reale, 45 anni dopo*, e a Angelo Bacci, *Una testimonianza storica*, con le opere degli artisti del Padiglione italiano, dal catalogo della Biennale di Venezia, Padiglione Italia, 1972, Silvana Editoriale, stampato in occasione della mostra presso il Centro Pecci di Prato, maggio – settembre 2017.

⁴⁰⁴ Gillo Dorfles, *Il Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Bompiani, Milano, 2023

⁴⁰⁵ Luigi Carluccio, *Il panorama tecnologico aiuta i rapporti tra arte e pubblico*, «La Gazzetta del Popolo», 17 febbraio, 1968, p. 3.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Marcello Levi, *Il Sessantotto del DDP*, in *Un'avventura internazionale, Torino e le arti, 1950-1970*, cit. p. 178-179.

Aldo Passoni⁴⁰⁹ e Tommaso Trini⁴¹⁰. La visita di Germano Celant⁴¹¹ accompagnato dai galleristi Leo Castelli e Ileana Sonnabend⁴¹², già in passato in contatto con Gian Enzo Sperone per la Pop Art in Italia, crearono l'occasione per portare un gruppo di artisti del DDP ad esporre nelle gallerie newyorkesi. La genesi dell'Arte Povera - sovente affiancata in mostre con artisti della Land Art e dalla Funk Art nell'ambito delle indagini minimaliste e comportamentali - si collocò sin dall'inizio in un contesto internazionale, come si vide per esempio nella mostra curata da Germano Celant ad Amalfi, supportata da Marcello Rumma⁴¹³, accanto alle opere di Richard Long, Ger Van Elk, Jan Dibbets, oppure nel caso della trasferta di Anselmo e di Gilberto Zorio a New York per esporre nella galleria di Leo Castelli nel 1967. Tali eventi costituirono la premessa al glorioso esordio torinese dell'Arte Povera⁴¹⁴, presso la Galleria Civica d'Arte Moderna – preceduta dalla retrospettiva di Lucio Fontana⁴¹⁵, destinata a itinerare nei più importanti musei europei e americani –, pianificato da Germano Celant⁴¹⁶, il quale aveva già puntualizzato in un'antologia gli aspetti peculiari del fenomeno, collegando le radici del nome alle tipologie di materiali impiegati, proponendosi come una corrente di arte concettuale. Quaranta furono le opere presentate con un approccio di tipo monumentale, eseguite tra il 1967 e il 1970, supportate da un ricco catalogo⁴¹⁷ nel quale vennero illustrate le fasi di sviluppo in una pubblicazione di oltre seicento immagini che rappresentavano una sorta di archivio storico del fenomeno. Tra le opere illustrate da Carluccio figurò Christo, «che ha raggiunto la grande fama impacchettando, proprio così, avvolgendo con carta di giornale, o con stracci, o fogli di materia plastica, e poi legandole con spaghi e corde o filo di ferro, le cose più varie»⁴¹⁸, Gilberto Zorio, il quale presentò un neon incastonato in una barra di cemento, Lawrence Weiner, presentando la programmazione scritta su un foglietto di carta a quadretti di «un trasporto di bidoni di fango, per un valore di mille marchi tedeschi da un luogo in un altro», uno striscione nero di Joseph Kosuth in corrispondenza di un altro sito in corso Galileo Ferraris, la gigantesca pagnotta di Giuseppe Penone posizionata ai piedi del *Conquistatore* di Davide Calandra, 50 chili di pane vero, Emilio Prini che con l'esposizione di undicimila

⁴⁰⁹ Si veda: Cristina Cellini, *La figura di Aldo Passoni come critico e museologo*, Corso di Laurea in Lettere Moderne presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, relatrice Michela Di Marco, AA 2004/05, pp. 58-61/291-295.

⁴¹⁰ Si veda: Inkyung Hwang, *Tommaso Trini e Data, Attività critica ed editoriale*, tesi per Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, coordinatore del dottorato Prof. Giuseppe Barbieri, Tutore Prof.ssa Francesca Castellani, Co-Tutore Prof. Nico Stringa, Università Ca' Foscari di Venezia, AA 2016-2017.

⁴¹¹ Riccardo Cuomo, *Dall'arte programmata all'arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)*, cit.

⁴¹² Antonio Homem, Philip Rylands, *Ileana Sonnabend un ritratto italiano*, mostra inaugurata presso la Collezione Peggy Guggenheim dal 29 maggio al 2 ottobre 2011, catalogo della mostra con saggi di Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Ileana Sonnabend, con schede di Mario Codognato e un'intervista ad Antonio Homem, ed. Guggenheim Collection, Venezia, 2011; Germano Celant, *Ileana Sonnabend and arte povera*, LG Lévi Gorvy, New York, 2017; Ilaria Bernardi, *Ilaria Sonnabend, Arte Povera*, Silvana editoriale, Milano, 2024.

⁴¹³ Marco Meneguzzo, *Verso l'Arte Povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, in Marco Meneguzzo, Paolo Thea, *Verso l'Arte Povera, momenti e aspetti degli anni Sessanta in Italia*, Electa, Milano, 1989, p.11, catalogo realizzato in occasione della mostra presso il Padiglione d'arte contemporanea, 20 gennaio-27 marzo 1989, Milano.

⁴¹⁴ Mirella Bandini, *Arte Povera a Torino, 1972: interviste a Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Gianni Piacentini, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Gilberto Zorio*, Umberto Allemandi & C, Torino, 2002.

⁴¹⁵ Luigi Carluccio, *Fontana, argonauta dell'«arte dello scandalo»*, «La Gazzetta del Popolo», 5 febbraio 1970, p. 3; Luigi Malle, Aldo Passoni, *Lucio Fontana*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1970, pubblicato in occasione della mostra 5 febbraio - 28 marzo 1970.

⁴¹⁶ Germano Celant, *Arte Povera: storia e storie*, Electa, Milano, 2011.

⁴¹⁷ Germano Celant, introduzione di Aldo Passoni, *Conceptual art, arte povera, land art*, pubblicato in occasione della mostra presso la Galleria Civica di Arte Moderna, giugno-luglio 1970, Torino, 1970.

⁴¹⁸ Luigi Carluccio, *Arriva a Torino l'Arte Povera*, «La Gazzetta del Popolo», 12 giugno 1970, p. 7.

fotogrammi raccontò gli undici minuti trascorsi da una fotocamera a lavoro e Michelangelo Pistoletto che mise in mostra la pietra miliare.

Continuando a descrivere uno a uno gli oggetti esposti si potrebbe mettere insieme un compendio di situazioni, che alla lettura apparirebbero soltanto estrose o bizzarre, qualche volta risibili. Sarebbe tradire la mostra e il lavoro degli artisti, giacché, tutto sommato, al di là dello scandalo troppo facile, di lavoro e di artisti ancora si tratta. Vorrebbe dire incapsulare l'uno e gli altri in una forma esteriore. Attraverso il diaframma verbale ne scopriremmo soltanto la pelle. Li isoleremmo insomma; come del resto fa la mostra stessa, o il fatto stesso di trovarci davanti, nelle sale di un museo, cose che non sono state immaginate né per i musei né per il mercato, e devono tuttavia vivere nei musei e nel mercato⁴¹⁹.

La Galleria Civica d'Arte Moderna, con una posizione in via di consolidamento nel contesto artistico internazionale, accolse la mostra itinerante di Bridget Riley organizzata dal The Arts Council of Great Britain. La Riley era un'artista britannica esponente di spicco della Op Art, aderente al manifesto di Francois Morellet per il gruppo Recherche d'Art Visuel, pubblicato a Parigi nel 1962, da cui emergeva un principio di arte che si evolveva secondo una precisa pianificazione attraverso «elementi controllabili che progrediscono sistematicamente»⁴²⁰ rifiutando la tradizione di un'arte «intesa come manifestazione non controllabile della personalità degli artisti»⁴²¹. Luigi Carluccio individuò nella sua opera lo stimolo diretto alla percezione visiva, un problema che da lontano riportava alle problematiche di fine Ottocento poste in gioco dagli impressionisti, stimolando però non solo la vista ma tutti i sensi.

Partendo da elementi di geometria elementare la Riley provoca questa “sensazione di percezione” di spazio, usando con lucida passione alcuni temi che sono costanti nel suo fare: la gradazione del colore (può intitolare un dipinto *Novanta grigi*); la gradazione delle quantità; la gradazione dell'incidenza delle linee, dei cerchi, degli anelli, degli angoli. La superficie piena acquisisce così varie attitudini stroboscopiche e queste possono a volte raggiungere l'effetto limite del capogiro e della nausea⁴²².

La consacrazione di nuovi linguaggi proseguì presso la Galleria Civica torinese con la grande mostra dedicata ad Alberto Burri, un'occasione per celebrare i vent'anni di carriera dell'artista con l'esposizione di settantacinque opere che ne rappresentavano il percorso. La descrizione di Luigi Carluccio mise in luce un'opera connotata da alterazioni e da degradazioni esercitate sulle superfici delle tele, rifinite da un “fissaggio” finale applicato in un dato momento per rendere stabile nel tempo gli effetti di una specifica azione fisica. Le tecniche adottate dall'artista includevano incollaggio, impuntura, saldatura a fuoco e combustione.

[...] proprio come ha detto Calvino, è una festa di bandiere che è stata organizzata, o tale appare, per una «assenza» che gli conferisce il suo autentico carattere tragico: l'assenza dell'uomo. [...] Le variazioni materiche dell'opera di Alberto Burri, le sue mutazioni di pelle, cioè le mutazioni dello schermo che egli dispone tra ciò che diventa pittura, o qualcosa del genere, e ciò che rimane soltanto come un suggerimento alla intuizione; tra la superficie visibile e il mistero di ciò che essa copre appunto con la sua apparizione, sono note a tutti. [...] L'opera di Burri è dunque, ogni volta, una realtà diaframma. Dietro questo diaframma è possibile accumulare, come tutti fanno, le offese, le umiliazioni, gli scoramenti, le rinunce, la corruzione, la degradazione, l'alienazione provocata, tutti gli elementi della crisi d'angoscia appunto del nostro tempo e del sistema⁴²³.

⁴¹⁹ Luigi Carluccio, *Gli enigmi dell'arte in mostra alla Civica*, «La Gazzetta del Popolo», 13 giugno 1970, p. 3.

⁴²⁰ Luigi Carluccio, *Con Bidget arriva la magia dell'arte “op”*, «La Gazzetta del Popolo», 27 maggio 1971, p. 3.

⁴²¹ Ibidem.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ Luigi Carluccio, *La mostra di Burri, pittore di sacchi come una sfilata di bandiere in festa*, «La Gazzetta del Popolo», 7 novembre 1971, p. 5.

L'avvio degli anni Settanta vide a Torino il susseguirsi di una serie di eventi inediti che diede forma a una stagione autunnale rivelatasi interessante e vitale, tanto che il critico mise in rilievo come in certi periodi le gallerie «sembrano essere state coordinate per essere visitate una dopo l'altra come tante sale di un museo o interpretate come tanti capitoli di una storia dell'arte contemporanea»⁴²⁴.

La mostra di André Masson alla Bussola rimanda alla mostra di Meret Oppenheim al Fauno; la mostra del simbolismo alla Galatea invita a guardare la mostra dei Pittori dell'Ottocento alla galleria Fogliato come l'altra faccia di un'epoca che sempre più rivela d'essere controversa, contraddittoria, provocatoria; la mostra di Sonia Delaunay alla Martano integra, portando con sé l'eco degli iniziali deliri, l'astratto calcolato cromatismo di Albers ed Herbin presentati alla Notizie⁴²⁵.

André Masson e Meret Oppenheim messi a confronto alla Bussola, furono presentati come un'occasione di incontro per apprezzare «l'essenza del surrealismo è la libertà di espressione e prima ancora la libertà di comportamento dell'artista»⁴²⁶; due opere differenti, per spirito e materiali impiegati, accomunati dall'esercizio dell'immaginazione, visionaria, da cui presero forma pitture o oggetti concepiti all'insegna della stimolazione della fantasia e dei sensi, come nel caso della *Colazione in pelliccia* del 1934 di Oppenheim, considerata un'«opera chiave dell'iconografia surrealista»⁴²⁷.

Il mutato panorama di gallerie torinesi vedeva, come si è visto, in prima linea l'attività di Gian Enzo Sperone, riconosciuto da Carluccio come il grande animatore della cultura cittadina «giacché Gian Enzo Sperone offre da tempo ai torinesi, con incrollabile e quasi ossessiva fiducia nei valori della ricerca in corso di nuove forme di espressione, i personaggi e i documenti dell'avanguardia internazionale»⁴²⁸. A quel punto, le proposte del gallerista avevano a buon diritto conquistato un peso tale da poter dialogare serenamente con le più avanzate ricerche portate avanti dai musei di Dusseldorf o di New York. Tuttavia, furono evidenziati nel testo i limiti per la comprensione da parte del pubblico, ammessi dallo stesso Carluccio il quale dichiarò una sorta di disagio rispetto a tali oggetti proposti come arte.

Sono un mezzo rude che deve essere trattato per innesti di corrente, per fasci e proiezioni di luci, in modo che attivino un programma più o meno pianificato⁴²⁹.

In mostra potevano essere esposti oggetti, performance o il risultato di questi tradotti in diapositive, oppure in film. L'opera d'arte assumeva sempre più i connotati di un dispositivo per creare concetti, sensazioni, reazioni e interazioni. Accanto al lavoro di rappresentanza di Gian

⁴²⁴ Luigi Carluccio, *L'arte di André Masson e Meret Oppenheim: due generazioni del movimento surrealista*, «La Gazzetta del Popolo», 31 ottobre 1970, p. 3.

⁴²⁵ Ibidem

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Luigi Carluccio, *C'è arte pure nelle diapositive, basta (con pazienza) ricercarla*, «La Gazzetta del Popolo», 17 settembre 1970, p. 3.

⁴²⁹ Ibidem.

Enzo Sperone, l'Arte Povera venne supportata anche dalla galleria Christian Stein⁴³⁰ – attiva dal 1966 - e poi, dal 1975, ancora in ambito piemontese, da Giorgio Persano⁴³¹ e Tucci Russo⁴³².

Sulla scia degli avvenimenti di portata internazionale, le gallerie locali torinesi misero in atto da un lato una programmazione da cui germogliarono nuove proposte, creando nuovi rapporti, come si vedrà di seguito con alcuni esempi, e dall'altro si avviò un percorso di storicizzazione, come si vide nel caso delle edizioni Grafis che fondarono una collana, curata da Anty Pansera⁴³³, con lo scopo di creare una mappatura dei «Rilevamenti della terza generazione del '900»⁴³⁴ attraverso la produzione di una serie di monografie dedicate agli artisti nati dal 1930 al 1940.

Il 1971 segnò il ritorno di Carol Rama alla Bussola dopo un periodo di assenza, a cui venne attribuita un'attenzione a «certi aspetti del fantastico e del fantomatico»⁴³⁵, per gli inserti sulla superficie della tela di occhi di bambola o animali impagliati, inglobati dagli strati di colore fino all'uso di camere d'aria delle biciclette o di motorini, oggetti prelevati dai cimiteri di auto combinati su superfici monocrome o appese su strutture metalliche, portando la sua ricerca verso una sintesi formale estrema. Verso la fine del decennio, sempre la Bussola presentò l'opera pittorica di Mario Schifano⁴³⁶.

La galleria LP – uno degli spazi testimoni della lunga attività di Franz Paludetto – inaugurò la mostra di tre artisti polacchi, Kajetan Sosnowski, Jerzy Rosolowicz, Roman Opalka⁴³⁷ frutto di un «amichevole scambio» che portò in una galleria di Varsavia i torinesi Marco Gastini e Piero Surbone. Roman Opalka, il più giovane dei tre, era già stato incontrato da Luigi Carluccio in occasione di una mostra presso la galleria Parisina, dove aveva presentato una serie di incisioni costituite da trame fittissime di sequenze numeriche, giudicate dal critico eccezionali mentre da LP presentò tre grandi tele con elaborazioni grafiche e pittoriche. Con un lavoro che lo rese celebre, Opalka a partire dai simboli numerici sviluppò una ricerca sullo scorrere del tempo infinito con i mezzi del disegno, della pittura e della fotografia.

La mostra dell'astrattista Mark Tobey presso la galleria Il Fauno, venne documentata dal critico attraverso l'interpretazione di un gruppo di tempere segnalate come d'indirizzo gestuale, scrittura meticolosa con cui diede forma alla propria sensibilità visionaria per «una autentica esperienza della natura e del reale»⁴³⁸. La stessa galleria presentò poi le elaborazioni fotografiche di Man Ray⁴³⁹, un artista maturato nel vortice dadaista, legato da amicizia a Duchamp, che pur avendo transitato nelle spire del surrealismo rimase ancorato alla sua origine.

Nel 1972, una nuova galleria dedicata alle opere di grafica, I Portici, inaugurò con una mostra di disegni di Alberto Giacometti, mettendo a confronto gli inediti degli anni Venti con le litografie di «Paris sans fin», realizzate negli ultimi anni dell'attività dell'artista, un'occasione in cui fu possibile tracciare «la lenta ma sicura e coerente evoluzione»⁴⁴⁰.

⁴³⁰ Paolo Fossati (a cura di), *Christian Stein 1966-1972*, catalogo della mostra, Torino, 1972; Bettina Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, Milano, 2010.

⁴³¹ Luigi Carluccio, *Pistoletto, Giorgio Persano*, «La Gazzetta del Popolo», 31 marzo 1978, p. 14.

⁴³² Luigi Carluccio, *Kounellis, Studio Tucci Russo*, «La Gazzetta del Popolo», 20 gennaio 1978, p. 14.

⁴³³ Anty Pansera è attualmente critico e storico del design; per una biografia e bibliografia recente, si veda: <<https://www.antypansera.it/>>, (ultima visita il 31/10/2025).

⁴³⁴ Luigi Carluccio, *La terza generazione del Novecento a Torino*, «La Gazzetta del Popolo», 5 gennaio 1979, p. 14.

⁴³⁵ Luigi Carluccio, *Carol Rama: autonoma eloquenza al mondo delle forme*, «La Gazzetta del Popolo», 28 marzo 1971, p. 5.

⁴³⁶ Luigi Carluccio, *Mario Schifano, Galleria La Bussola*, «La Gazzetta del Popolo», 3 novembre 1978, p. 16.

⁴³⁷ Luigi Carluccio, *Tre artisti polacchi analizzano lo spazio*, «La Gazzetta del Popolo», 8 luglio 1971, p. 3.

⁴³⁸ Luigi Carluccio, «Gesto e visione» degli artisti del nostro tempo, «La Gazzetta del Popolo», 10 ottobre 1971, p. 5.

⁴³⁹ Luigi Carluccio, *L'obiettivo di Man Ray*, «La Gazzetta del Popolo», 3 maggio 1974, p. 3.

⁴⁴⁰ Luigi Carluccio, *Gli oggetti e i grovigli di vita nella mostra di Giacometti*, «La Gazzetta del Popolo», 1 febbraio 1972, p. 7.

La Galleria Martano venne recensita per le mostre di artisti che andavano da Bruno Pulga – un artista, formatosi nel cuneo dell’esperienza bolognese negli anni Cinquanta, la cui poetica fu influenzata da «un’idea di ultimo naturalismo»⁴⁴¹ coniata dal critico Francesco Arcangeli –, al cecoslovacco Frank Kupra⁴⁴², con sei opere che facevano parte degli anni d’oro dell’artista, fino a Mario Cresci, fotografo, il quale presentò una ricerca svolta nel corso di 10 anni a Matera, città di residenza dell’artista, costituita da oltre cento fotografie con cui volle «inventariare oggetti, situazioni e persone»⁴⁴³ per creare una testimonianza materiale dalla quale emergesse una sorta di geografia umana documentata dal «misurare i rapporti, le relazioni tra le cose, misurare le distanze, anzi i distacchi; misurare, cioè rendersi conto delle funzioni delle cose, della loro forma del loro uso»⁴⁴⁴.

Infine, con un’appassionata recensione Luigi Carluccio documentò il raffinato astrattismo di Bice Lazzari, presentato presso la Galleria Weber⁴⁴⁵, un’artista che ritenne sottovalutata pur avendo dimostrato soluzioni e invenzioni che potevano rientrare a pieno titolo nelle categorie delle ricerche coeve, realizzate anche con maggiore abilità e sensibilità. Carluccio ricordò le parole espresse sul suo lavoro da Lionello Venturi, il quale la definì come «voce dell’anima»⁴⁴⁶.

È difficile capire perché la notorietà di Bice Lazzari, perché il valore profondo della sua opera, che copre più di mezzo secolo, non abbiano ancora il riconoscimento che meritano. Dire che è difficile è un modo di dire che si capisce bene. C’è necessità di tenerla indietro perché possano avanzare altri che eseguono i suoi stessi esercizi con distacco di qualche anno e con assai minore abilità. Dico minore abilità ma devo aggiungere con assai maggiore incisività sulla critica e sul mercato alla moda⁴⁴⁷.

⁴⁴¹ Luigi Carluccio, *La laguna di Virgilio Guidi è come un filo all’orizzonte; le violente immagini di Bruno Pulga alla Martano*, «La Gazzetta del Popolo», 22 gennaio 1970, p. 3.

⁴⁴² Luigi Carluccio, *I geroglifici immaginari di Kupra e gli umori mediterranei di Le Voci*, «La Gazzetta del Popolo», 13 febbraio 1972, p. 5.

⁴⁴³ Luigi Carluccio, *Mario Cresci, Galleria Martano*, «La Gazzetta del Popolo», 10 marzo 1979, p. 14.

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Luigi Carluccio, *Bice Lazzari, Galleria Weber*, «La Gazzetta del Popolo», 4 maggio 1979, p. 14.

⁴⁴⁶ Ibidem.

⁴⁴⁷ Ibidem.

3. Il giornalismo d'arte sulle riviste nazionali tra gli anni Settanta e Ottanta

3.1 «Panorama Arte» e «Panorama Fotografia»

È difficile immaginare l'Italia tra gli anni sessanta e novanta senza pensare a «Panorama». Il suo approccio così rigoroso ma insieme scanzonato era lo specchio di un paese che si modernizzava, imparava a coniugare la durezza delle battaglie politiche con la leggerezza. Nello stesso tempo anche il linguaggio faceva scuola, cambiava il giornalismo internazionale¹.

Dal 1967 la rivista «Panorama», nata come mensile nel 1962 nella casa editrice Arnoldo Mondadori, si trasformò in settimanale sugli esempi delle formule suggerite dai modelli americani, come il «Newsweek» e il «Time», ed europei, come il «Der Spiegel», ponendosi in concorrenza con «L'Espresso», «L'Europeo», e altri². Tali format guadagnarono dalla fine degli anni Sessanta «i vertici di diffusione e popolarità»³, intercettando un pubblico maschile di alto profilo, quale poteva essere l'ambito dirigenziale, professionista o politico, affermandosi inoltre come importante veicolo pubblicitario. Lamberto Sechi⁴ assunse la direzione di «Panorama» nel 1965, mantenendo l'uscita mensile per i primi due anni, conferendo una linea di orientamento progressista, distinguendosi da «L'Espresso» per la riduzione delle pagine dedicate alla politica privilegiando lo spazio destinato alla cultura e al costume. La sua guida determinò una svolta grazie a una serie di inchieste di successo e negli anni successivi i due settimanali – che con «L'Europeo» al terzo posto per successo editoriale costituivano la triade nell'ambito dei *newsmagazine* – divennero una delle principali fonti d'informazione italiana inserendosi per livello di qualità nell'edicole internazionali.

Sono contento di scrivere su un giornale che mi ha sempre lasciato scrivere quello che volevo, senza censure, senza richiami e senza raccomandazioni. Devo anche dire che questo lavoro fatto a Torino almeno un riconoscimento l'ha avuto: Lamberto Sechi mi ha chiamato a «Panorama», al quale ho collaborato per quasi dieci anni, ho lasciato la rivista soltanto quando ho avuto la nomina a Venezia⁵.

Luigi Carluccio, proveniente dalla lunga esperienza di corrispondente per la «Gazzetta del Popolo», fu reclutato nel 1972 per la conduzione della rubrica «Arte», e l'anno successivo ottenne un secondo spazio, «Fotografia», recensendo mostre e libri a essa dedicati. «I fatti separati dalle opinioni»⁶ era la frase collocata sotto il nome nel colophon della testata, un concetto che divenne una sorta di “mantra” su cui Sechi strutturò il profilo redazionale per confezionare un rotocalco rivolto a un pubblico colto, con testi elaborati con un linguaggio diretto e immediato. Luigi Carluccio aderì alla linea editoriale

¹ Stefano Brusadelli (a cura di), *Il settimanale che cambiò l'Italia, Il giornalismo di «Panorama» 1962-1994*, FAAM, Milano, 2022, p. 7.

² Oliviero Bergamini, *Lo zenit dei periodici in La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Editori Laterza, 6ª edizione, Roma-Bari, 2018, p. 376.

³ Ibidem.

⁴ Lamberto Sechi arrivò nel 1965, dirigendo per due anni la versione mensile con la missione di avviare la transizione in settimanale; «Arriva alla direzione – la terrà per quattordici anni – Lamberto Sechi. Ha poco più di quarant'anni, ma è esperto di nella conduzione di periodici: già caporedattore del settimanale bolognese «Cronache», dal 1949 segretario di redazione e più tardi anche direttore della «Settimana Incom», direttore dalla nascita nel 1957 della mondadoriana «Arianna» e tra 1962 e 1964 del rizzoliano «Oggi», ritorna in Mondadori per salvare prima «Confidenze» quindi il languente «Panorama», Irene Piazzoni, *L'officina del news magazine* in Stefano Brusadelli (a cura di), *Il settimanale che cambiò l'Italia, Il giornalismo di «Panorama» 1962-1994*, cit, p. 17.

⁵ Umberto Allemandi intervista Luigi Carluccio, *Questa Biennale perché l'ho fatta così*, cit, p. 379.

⁶ Irene Piazzoni, *L'officina del news magazine* in Stefano Brusadelli (a cura di), *Il settimanale che cambiò l'Italia, Il giornalismo di «Panorama» 1962-1994*, cit, p. 17.

senza rinunciare al proprio stile e, nonostante si trattasse di testi molto brevi, mantenne la sua prosa caratterizzata da dettagli e metafore che delineavano sfumature e peculiarità di opere, di artisti e di eventi. Come si vedrà dalla selezione di testi che completerà la presente trattazione, i suoi interventi testimoniarono una realtà artistica che si svolgeva su tutto il territorio nazionale. Tuttavia, la cronaca dell'area milanese risultò prevalente in ragione della collocazione territoriale della rivista e anche per la vivacità di una città che in quel decennio si rivelò culturalmente molto attiva. Nel corso degli anni Settanta il sistema dell'arte italiana si trovò ad amministrare la ricca dotazione di novità artistiche maturate tra gli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta. Milano accolse molte delle proposte rendendosi protagonista grazie all'organizzazione d'importanti mostre pubbliche e al proliferare di nuove gallerie private.

Luigi Carluccio esordì su «Panorama» con un testo dedicato alla mostra di Christian Schad⁷ che si tenne a **Palazzo Reale** di Milano – un artista che insieme a Otto Dix e a Georg Grosz, fece parte della corrente *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività) – mettendo in luce la vocazione dell'artista nell'interpretazione del dramma vissuto tra le due guerre, «quella luce spietata della situazione politica economica sociale della Germania negli anni tra la disfatta e l'avvento del nazismo»⁸. I ritratti di Schad vennero presentati come il risultato di un'attenta osservazione della figura umana svelata nel dettaglio e intesa come diretta emanazione dei fenomeni interiori della psiche. Un pittore che si posizionò tra le avanguardie tedesche della seconda metà degli anni Dieci, proponendosi di reinventare la «fotografia senza macchina»⁹ con lavori che furono battezzati come *schadographie* da Tristan Tzara¹⁰.

Una sottile aura di magia, come una forma di distacco o di lontananza, fascia le figure di Schad; fa lievitare la sua puntigliosa definizione dei segni della fatalità, del vizio, della malinconia esistenziale; conferisce a ogni cosa una solitudine inquietante¹¹.

L'anno seguente recensì una mostra dedicata a Mario Sironi che includeva l'intera produzione dell'artista, segnato da alti riconoscimenti tra le due guerre¹² ma anche dall'isolamento in ragione delle posizioni politiche assunte che lo avevano reso «una presenza imbarazzante»¹³. Luigi Carluccio enfatizzò l'evento, presentato con un testo in catalogo di Raffaele De Grada¹⁴, come un'occasione per riabilitare la figura dell'artista rileggendone il percorso, includendo le opere murali riprodotte sotto forma di fotografie, stampate su pellicola trasparente a grandezza naturale. Nel 1974 Carluccio documentò la mostra *Umberto Boccioni e il suo tempo*, insistendo sul ruolo dell'artista nell'ambito del movimento futurista capace di ricostruire «una linea di fondo della cultura del tempo»¹⁵ e di legare l'avanguardia italiana alla dimensione europea, fin dal rapporto con opere come *Donna alla finestra* di Henry Van De Velde del 1890 sino a *Composizione* di Piet Mondrian del 1923. Evidenziò inoltre la specificità del progetto espositivo concepito come un'occasione di verifica delle reciproche

⁷ Roberto Tassi, *Christian Schad*, catalogo pubblicato in occasione della mostra retrospettiva, Palazzo reale, Sala delle Cariatidi, Comune di Milano, Ripartizione cultura, turismo, spettacolo, Arti grafiche Fiorin, 1972.

⁸ Luigi Carluccio, *Christian Schad, Schad nel realismo tedesco*, «Panorama», «Arte», 16 novembre 1972, pp. 19-21.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Luigi Carluccio, *Mario Sironi*, «Panorama», «Arte», 1 marzo 1973, p. 16.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Raffaele De Grada, *Mario Sironi*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale dal febbraio a marzo 1973, Milano, Electa.

¹⁵ Luigi Carluccio, *Boccioni e il suo tempo*, «Panorama», «Arte», 17 gennaio 1974, pp. 8-9.

influenze, volto a rileggere le correnti dell'arte novecentesca che si svolgevano parallelamente alle poetiche della prima formazione futurista, che trovò una formalizzazione nel Manifesto del 1910 con l'adesione attiva di Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini al cui seguito aderirono Antonio Sant'Elia, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Ardengo Soffici, Ottone Rosai, Mario Sironi¹⁶.

Alla fine dello stesso anno, Luigi Carluccio recensì una collettiva organizzata da Gianfranco Bruno e inaugurata nella stessa istituzione, che proponeva una riflessione sul tema dell'identità attraverso le opere di artisti che avevano dimostrato un interesse specifico per gli aspetti psichici, emotivi e patologici relativi alla condizione umana. Dalla descrizione del critico emerge un'indagine compiuta in un arco temporale ampio – da Theodore Géricault, con *Alienato affetto da monomania del ratto dei fanciulli*, passando per Edward Munch, con *Autoritratto all'inferno*, fino a William De Kooning, con *Autoritratto del fratello immaginario* e il *Kafka* di Gerard Ritcher – alla quale riconobbe il fascino del percorso curatoriale, tuttavia giudicando il progetto complessivo come il riflesso del disagio umano, rappresentato nei suoi vari aspetti ossessivi e patologici, piuttosto che riflettere un'investigazione secondo la premessa indicata dal titolo *La ricerca dell'identità*¹⁷.

Il senso attivo della parola ricerca cede a poco a poco al suo opposto. L'identità reclamata nel titolo risulta sempre più un'entità confusa o smarrita o messa in dubbio.

L'intuizione di fondo sfugge alla presa. A volte può sembrare che Gianfranco Bruno, ordinatore della mostra, punti all'affluenza della vita morale dell'artista negli strumenti del suo linguaggio plastico, che privilegi insomma gli aspetti espressionistici dell'arte moderna, ma subito dopo si può avere la sensazione che la ricerca dell'identità si manifesti come smarrimento, disagio della psiche, perdita della coscienza o addirittura annullamento di ogni progetto di vita e che tra le tante contraddizioni, queste e altre, il tema della mostra sia stato scelto come pretesto di uno «spettacolo aperto» affascinante ma slegato¹⁸.

La recensione della mostra di Alberto Savinio – protagonista di una personale a Palazzo Reale nel 1976 e presentato da un testo in catalogo di Franco Russoli¹⁹ – rappresentò per Luigi Carluccio l'occasione di rileggerne l'opera mettendone in luce il personalissimo immaginario, dove il fantastico si fondeva con la realtà creando un universo a sé stante nel quale si configuravano creature dalla natura borgesiana²⁰, «a mezza strada tra la mitologia e gli incubi notturni, gli oggetti a mezza strada tra il parco giuochi dell'infanzia e il nirvana delle visioni allucinanti»²¹. La vicinanza del critico alla poetica dell'artista si poteva cogliere dal caloroso auspicio di vedergli riconosciuto un ruolo di primo piano tra i precursori del Surrealismo, sottolineando l'amicizia con Apollinaire maturata a Parigi, il quale coniò il termine ispirato proprio dall'arte di Savinio nel 1914, un decennio precedente alla scrittura del Manifesto da parte di André Breton. Due anni dopo, la retrospettiva approdò a Roma presso il Palazzo delle Esposizioni²² e Luigi Carluccio ritornò sull'argomento mettendo in luce le

¹⁶ Guido Ballo, Françoise Cachin-Nora, Jean Leymarie, Franco Russoli, *Boccioni e il suo tempo*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale di Milano dal dicembre 1973 al febbraio 1974, a cura di Rosanna Cordioli, Renato Pesce, Elio Santarella, Arti grafiche Fiorin, Milano, 1974.

¹⁷ Gianfranco Bruno, *La ricerca dell'identità*, Electa, Milano, 1974.

¹⁸ Luigi Carluccio, *La ricerca dell'identità*, «Panorama», «Arte», 5 dicembre 1974, p. 17.

¹⁹ Franco Russoli, *Alberto Savinio*, Electa, Milano 1976.

²⁰ Jorge Luis Borges, *Il libro degli esseri immaginari*, Adelphi, Milano, 2006.

²¹ «Forse è l'occasione buona perché la critica e soprattutto la storia collochi il talento di Savinio tra i più grandi del nostro secolo e alle fonti stesse del Surrealismo: che è una parola inventata da Apollinaire proprio per Savinio nel 1914, dieci anni prima del Manifesto di André Breton», Luigi Carluccio, *Alberto Savinio, Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Arte», 22 giugno 1976, p. 17.

²² Luigi Carluccio, *Alberto Savinio, mostra antologica*, «Panorama», «Arte», 20 giugno 1978, p. 19.

difficoltà riorganizzative della mostra, dovute al ritiro di alcune opere da parte di collezionisti, penalizzando così l'itinerario espositivo originale²³. Apprezzò comunque il catalogo – curato da Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Pia Vivarelli e Daniela Fonti²⁴ – per l'accurata compilazione, in particolare riguardo alle sezioni biografiche che risultavano arricchite di documenti fotografici, testi e tutto ciò che concerneva l'attività poliedrica dell'artista, riconosciuto anche come poeta, narratore, critico e musicista.

La «rilettura di un passato prossimo non troppo lontano»²⁵ fu l'interpretazione proposta da Luigi Carluccio su un'esposizione dedicata all'École de Paris²⁶. Il critico definì la mostra come un'opportunità di verifica della risonanza avuta da tali linguaggi, nati dal dopoguerra in avanti, e di riconoscere le modalità d'influenza di maestri antecedenti, quali Picasso e Matisse, un'onda che ebbe significative ripercussioni anche nelle produzioni artistiche italiane.

I più anziani tra quelli che seguono le vicende dell'arte ritroveranno i nomi di una certa stagione, l'immediato dopoguerra.

I più giovani forse intenderanno perché potevano attrarci tanto i colori e le eleganti violenze che caratterizzano buona parte delle opere presentate a Palazzo Reale all'insegna École De Paris²⁷.

Grande risonanza ebbe la donazione dell'opera di Lucio Fontana alla città di Milano, da parte di Teresita Fontana, accolta da Palazzo Reale tra la fine del 1978 e l'inizio del 1979. Luigi Carluccio attestò l'avvenimento in due occasioni: in una piccola nota²⁸ descrisse l'entità della cessione (cinquanta opere tra scultura, pittura, ceramica e ottanta disegni) e la destinazione finale prevista per il futuro museo di arte contemporanea – evidenziato dal titolo del catalogo *Fontana, proposta per una sistemazione museografica*²⁹ –, mentre nel secondo articolo, elaborato in maniera più estesa, oltre a una breve sintesi relativa alla storia dell'artista, puntualizzò il legame con il suo territorio, maturato attraverso le esperienze tra pittura e scultura, passando per il gruppo nato attorno alla Galleria Il Milione e poi Corrente, ponendo infine l'accento sulla stesura del suo *Manifesto bianco*.

L'uomo è esausto di forme pittoriche e scultoree. Le sue esperienze e le sue opprimenti ripetizioni attestano che queste arti permangono stagnanti in valori estranei alla nostra civiltà, senza possibilità di sviluppo³⁰.

Sempre in riferimento ad artisti cresciuti nel milanese, Luigi Carluccio tornò a scrivere degli eventi inaugurati a Palazzo Reale per recensire la mostra di Fausto Melotti³¹, presentata come un momento per illustrare le tappe dell'artista a partire dal 1932, fino alle più recenti espressioni scultoree del 1977. Sottolineò l'originale interpretazione della sua pratica scultorea, indicandone le atmosfere di «matrice dechirichiana»³² e i rimandi alla morfologia dell'opera di Paul Klee, sebbene riconoscesse

²³ Ibidem.

²⁴ Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Pia Vivarelli e Daniela Fonti, *Alberto Savinio*, De Luca, Roma, 1978.

²⁵ Luigi Carluccio, *Ecole De Paris. Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Arte», 17 ottobre 1978, p. 33.

²⁶ Jacques Lassaigue, Elio Santarella, Anna Sansuini, *Ecole De Paris*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale settembre-ottobre 1978, Electa, Milano, 1978.

²⁷ Luigi Carluccio, *Ecole De Paris. Milano, Palazzo Reale*, cit.

²⁸ Luigi Carluccio, *Fontana a Milano*, «Panorama», «Arte», 12 dicembre 1978, p. 21.

²⁹ Gabriella Drudi, Zeno Birolli, Antonio Negri, *Fontana, proposta per una sistemazione museografica*, Multipla Edizioni, Milano, 1978.

³⁰ La citazione è tratta dal *Manifesto Bianco* di Lucio Fontana ed è riportata nel testo di Luigi Carluccio, *Lucio Fontana, La donazione, Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Arte», 19 dicembre 1978, pp. 19-25.

³¹ Erich Steingraber, Carlo Pirovano (a cura di), *Melotti*, Electa, Milano, 1979.

³² Luigi Carluccio, *Fausto Melotti, Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Arte», 12 giugno 1979, p. 27.

Melotti come un artista di difficile ancoraggio a correnti e tendenze. Valutò positivamente il vasto catalogo prodotto, interpretandolo come la testimonianza di un'opera «della quale viene puntualizzata in modo continuativo e coerente una sublime interiorità»³³.

Nel 1979, Palazzo Reale figurò anche nella rubrica «Fotografia», in un anno che fu «forse l'anno della fotografia in Italia»³⁴ per la recensione di una grande personale dedicata ad Ansel Adams. Per sottolineare la sempre più diffusa attenzione rivolta all'immagine fotografica, Luigi Carluccio introdusse il suo discorso collegandosi alla mostra del pittore fotografo Paul Nasch, che si stava svolgendo negli stessi giorni a Venezia, il quale inserì tra i suoi lavori proprio un ritratto di Ansel Adams. Il fotografo settantaseienne venne introdotto come un importante esponente della fotografia americana, distinguendosi per aver coniugato il valore della forma con l'esecuzione tecnica impeccabile, data la resa accurata della più ampia gamma della scala di grigi e la sua particolare «sensibilità» nella modulazione delle luci.

Molte fotografie di Ansel Adams sembrano realizzate per miracolo, ma sono quelle che più a lungo egli ha cercato di costruire attraverso la rigorosa e minuta valutazione della quantità e della qualità della luce, la delicatezza dei procedimenti di sviluppo, la graduazione della incisività della stampa sempre rigorosamente scelta³⁵.

Nel **Palazzo della Permanente**, ricostruito tra il 1952 e il 1953 in seguito ai pesanti bombardamenti che colpirono il capoluogo lombardo nel 1943, si vide una ricca programmazione volta alla storicizzazione di artisti nazionali e internazionali. Tra questi, il critico recensì la mostra di Achille Funi³⁶, a un anno dalla morte, riconosciuta come la descrizione del percorso di un pittore che aveva attraversato le più importanti vicende dei primi decenni del secolo: dalla firma del manifesto del 1920, con Luigi Russolo e Leonardo Dudreville «Contro tutti i ritorni in pittura»³⁷, per poi divenire uno dei principali esponenti di Novecento. Luigi Carluccio descrisse l'evento come un'importante occasione di studio dell'opera dell'artista, in un'esposizione che illustrava l'intero percorso compiuto nei suoi sessant'anni di attività con disegni, dipinti e cartoni per affreschi.

Quegli ideali potevano trovare in Sironi un interprete che aveva alta coscienza delle condizioni drammatiche dell'esistenza e dei contrasti fra il presente e il passato. Funi li ha risolti nei modi di un araldico connubio tra realtà e sogno. [...] Il carattere saliente della sua personalità è la fiducia piena nei valori del mito e nella sua destinazione celebrativa [...]³⁸.

L'anno successivo, il critico dedicò un articolo all'outsider Guy Harloff³⁹, di cui venne inaugurata un'antologica alla Permanente, evidenziando la natura di ricercatore solitario avvalendosi di un

³³ Ibidem.

³⁴ Nel 1979 venne organizzato a Venezia un grande evento dedicato alla fotografia, patrocinato dall'UNESCO, dal Comune di Venezia e dall'International Center of Photography. Si trattò di una ricca proposta di workshop e di mostre tenute durante l'estate e dislocate nei musei cittadini; Daniela Palazzoli, Vittorio Sgarbi, Italo Zannier, *Venezia 79 La Fotografia*, Electa, Milano, 1979; Luigi Carluccio, *Ansel Adams, Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Fotografia», 13 febbraio 1979, p. 33.

³⁵ Ibidem; Wallace Stegner, Luigi Albertini, *Ansel Adams, fotografie*, pubblicazione senza rilegatura a cura del Comune di Milano, Milano, 1979.

³⁶ Raffaele De Grada, Eleonora Bairati, Mirta Serrazanetti, *Achille Funi*, Crespi & Occhipinti, Milano, 1973, catalogo pubblicato in occasione della mostra presso il Palazzo della Permanente, ottobre-dicembre 1973.

³⁷ Luigi Carluccio, *Achille Funi, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 15 novembre 1973, p. 19.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Franco Passoni, *Harloff*, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1974, catalogo pubblicato in occasione della mostra presso il Palazzo della Permanente, aprile 1974.

sistema di segni simbolico-esoterici, come l'occhio, utilizzando mezzi come il collage, la china, la tempera e gli smalti. Luigi Carluccio individuò nel lavoro di Harloff un processo di elaborazione dei temi del sacro, attraverso esercizi pittorici vissuti quasi come un rituale⁴⁰.

A metà del decennio, ci fu una mostra itinerante sull'arte australiana presso il Palazzo della Permanente con un gruppo di artisti presentati da Patrick MacGauhey⁴¹, il quale pose una serie di interrogativi sul senso dell'arte in Australia. Le impressioni generali sulla mostra visitata da Carluccio, rivelavano un percorso di rielaborazione di linguaggi di natura informale già largamente sperimentati e storicizzati, in Europa e in America; ciononostante attribuì alle opere una peculiarità espressiva che si poteva definire, effettivamente, australiana.

Michel Taylor, Roger Kemp, Sidney Ball, sono nomi da ricordare, accanto a quelli di Fred Cress, Fred Williams, George Haynes, per le loro tenere e al tempo stesso eccitate stesure cromatiche, per il loro modo candido e insieme entusiastico di riprendere e trasfigurare il lirismo colorato di San Francis e quello materico di Riopelle⁴².

«Non esiste artista che non abbia un suo momento di grazia: il momento in cui i ritmi della vita e del lavoro si congiungono, confluiscono cioè verso il medesimo oggetto e la medesima figura»⁴³. Così Luigi Carluccio introdusse la recensione dell'opera di Aldo Bergogli, un'esperienza maturata nel clima milanese tra le due guerre, nell'orbita di Ennio Morlotti e di Cesare Peverelli, espressa con una pittura densa e materica da cui prendeva forma una personale interpretazione del paesaggio e dei contesti urbani, come nell'opera citata *Stazione di Long Climb*⁴⁴. Qualche mese dopo, Luigi Carluccio ritornò a documentare le mostre della Permanente con la recensione della retrospettiva di Gianfilippo Usellini, riconoscendo al pittore il merito di aver suscitato l'interesse degli intellettuali e dei poeti, grazie alla sua fervida immaginazione basata su una particolare attitudine di comporre su tela soggetti estrapolati dalla realtà ma resi in composizioni inverosimili⁴⁵, come nel caso della raffigurazione di un enorme cigno dotato di ruote di fronte allo sguardo meravigliato di un gruppo di bambini. Favole illustrate che rivelavano una fervida immaginazione da cui prendeva forma uno spettacolo dal sapore onirico.

Con la tempera, che è la materia povera delle grandi cose, Usellini costruisce lo spettacolo semplice e complesso della sua fantasia. La scena e l'azione scenica. La pittura e teatro, balletto, pantomima che rimescola con incredibile delicatezza il sacro e il profano⁴⁶.

Un'indagine a cura di Fortunato Bellonzi⁴⁷ messa in mostra alla Permanente nel 1979, venne interpretata da Luigi Carluccio come un'esplorazione sulla cultura dell'arte di fine Ottocento e inizio

⁴⁰ Luigi Carluccio, *Guy Harloff, mostra antologica, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 25 aprile 1974, p. 26.

⁴¹ Patrick MacGauhey, *Dieci artisti australiani, Venezia, Firenze, Milano, Roma*, Museo d'arte moderna, Venezia, 1975, catalogo della mostra itinerante tenutasi a Venezia, Firenze, Milano e Roma nel 1975.

⁴² Luigi Carluccio, *Dieci artisti australiani, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 26 giugno 1975, p. 20.

⁴³ Luigi Carluccio, *Aldo Bergogli, mostra postuma, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 5 aprile 1977, p. 19.

⁴⁴ Roberto Tassi, *Aldo Bergogli (1916-1972): mostra antologica, Palazzo della Permanente, 15-marzo-14 aprile 1977*, Tip. A. Cordani, Milano, 1977.

⁴⁵ Luigi Carluccio, *Gianfilippo Usellini, mostra retrospettiva, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 14 aprile 1977, p. 26.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Fortunato Bellonzi, Rossana Bossaglia, Mirella Poggialini Tominetti, *Arte e Socialità in Italia: dal realismo al simbolismo. 1865-1915*, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1979.

Novecento, attraverso l'esperienza di esponenti del realismo e del simbolismo ispirati dall'ideologia socialista. Il critico evidenziò la strutturazione di un allestimento concepito in sezioni tematiche: scene di guerra, ambienti di lavoro, situazioni di assistenza, momenti di sciopero e di proteste concitate. Una lettura in cui Carluccio sottolineò la funzione sociale e politica espressa da tali pratiche pittoriche finalizzate alla valorizzazione del mondo del lavoro, il cui spirito di fondo venne sintetizzato con precisione dalla citazione delle parole di Pelizza Da Volpedo, riprese dal critico da una lettera indirizzata ad Angelo Morbelli: «non più di fare l'arte per l'arte, ma dell'arte per l'umanità»⁴⁸.

La **Rotonda di via Besana** ospitò una serie di mostre organizzate dal Comune di Milano, nello specifico la Ripartizione di cultura, turismo e spettacolo. Tra gli appuntamenti segnalati da Luigi Carluccio figurarono: una retrospettiva dello scultore bolognese Luciano Minguzzi⁴⁹, di cui il critico indicò il percorso da autodidatta avviato nel 1939, elaborando un'opera che ruotava attorno ai temi della ferocia e del rischio connaturati all'esistenza umana, della guerra con le relative conseguenze esistenziali. Seguì la segnalazione della mostra di Carmelo Cappello, contrariamente a Minguzzi di formazione accademica e allievo di Arturo Martini, il quale esordì sulla linea del naturalismo con i primi marmi degli anni Cinquanta - *Figli della Luna, Le gemelle* – dai quali affiorava l'influenza dell'opera di Henry Moore, per poi compiere un salto, qualche anno più tardi, con una nuova ricerca volta alle forme geometriche, avvalendosi di materiali metallici sotto forma «di traiettorie scattanti, di ellissi, di linee avvolgenti e spiraliformi»⁵⁰. Sempre in ambito nazionale, Carluccio offrì la cronaca dei paesaggi artificiali e colorati di Gino Marotta, indicati come il frutto di una ricerca con materiali scultorei innovativi – in questo caso metacrilato – forgiati per conferire ad essi dignità artistica, assemblati con pietre, fibre rare o piume di struzzo, con cui presero forma opere quali *Venezia artificiale*⁵¹. Nel 1974 segnalò poi le «cosmogonie dell'inconscio»⁵², la totalità delle opere prodotte da Primo Minervino, che rivelavano un'esperienza evolutiva che si coglieva dalla progressione cronologica, ricondotte da Carluccio all'esperienza del sogno.

Tutte insieme queste opere costituiscono una cosmogonia dell'inconscio, mostrano forme che esplodono e si coagulano, sospese nell'attimo in cui i fantasmi dell'intuizione del pittore, muovendo da un nucleo vivo e informe, si dilatano, si sfrangiano, si accavallano, depositando sulle direttrici della loro crescita, vapori, muffe, filamenti.

L'anno successivo, la ricerca grafica di Franco Grignani⁵³ venne ricondotta dal critico alla «rigorosa perfezione del design»⁵⁴ e percepita come un'esperienza capace di provocare le «vertigini in bianco e nero»⁵⁵, individuando nel segno dell'artista uno «strumento di analisi minuziose, un ago sensitivo

⁴⁸ Luigi Carluccio, *Arte e socialità in Italia dal Realismo al Simbolismo, 1865-1915*, Palazzo della Permanente, «Panorama», «Arte», 9 luglio 1979, pp. 15-16.

⁴⁹ Luigi Carluccio, *Luciano Minguzzi, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 22 marzo 1973, p. 15.

⁵⁰ Luigi Carluccio, *Carmelo Cappello, mostra antologica, Rotonda della Besana*, «Panorama», «Arte», 3 maggio 1973, p. 16.

⁵¹ Luigi Carluccio, *Gino Marotta, opere realizzate negli ultimi dieci anni, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 18 ottobre 1973, pp. 20-23.

⁵² Luigi Carluccio, *Primo Minervino, Mostra antologica, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 12 dicembre 1974, p. 25.

⁵³ Luigi Carluccio, *Franco Grignani. Una metodologia della visione, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 30 gennaio 1975, p. 12; Giulio Carlo Argan, Guido Montana, *Franco Grignani. Una metodologia della visione*, Rotonda di Via Besana, Comune di Milano, Ripartizione della cultura, Milano, 1975.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

di percezioni ottiche infinitesime»⁵⁶. Tra le centocinquanta opere, oltre alle grafiche, furono segnalate *Le psicoplastiche*, pitture a olio e le sculture periodiche realizzate con legni smaltati o laccati.

Tra gli appuntamenti di carattere internazionale, nel 1973 Luigi Carluccio recensì la mostra inaugurata alla Rotonda di Via Besana sull'operazione messa in atto da Christo, durante i due anni di lavoro necessari a impacchettare, tra il 10 e l'11 agosto del 1971, Valley Curtain. Tra le figure coinvolte nell'organizzazione dell'evento, il critico evidenziò l'intervento dell'architetto Gae Aulenti per la costruzione del percorso espositivo, costituito da una serie di sequenze fotografiche, da filmati e da disegni originali. L'allestimento complessivo illustrò il processo necessario, dal concepimento all'esecuzione finale, per «sbarrare l'accesso di una valle delle Montagne Rocciose, con una tenda che ha quasi 25 mila metri quadri, è un'impresa in cui lo slancio creativo mette allo scoperto le sue motivazioni incongrue e gratuite»⁵⁷. Poco dopo, sempre alla Rotonda di via Besana, inaugurò la retrospettiva di Paul Van Hoeydonk curata da Pierre Restany⁵⁸. Nel suo ragionamento, Luigi Carluccio mise in relazione il lavoro di Paul Van Hoeydonk con quello di Christo, data la comune attitudine dei due artisti a riformare la natura degli oggetti comuni, nel caso di Van Hoeydonk con bende adesive oppure trasformate da bagni di gesso omologanti, al cui interno affidava il messaggio: «L'avventura spaziale è l'ultima giustificazione dell'umanesimo contemporaneo»⁵⁹.

Il medesimo spazio offrì al critico l'opportunità di una riflessione sul confronto tra realismo e iperrealismo, grazie a due mostre che inaugurarono in successione nel 1974: la prima con l'esposizione delle opere di otto artisti belgi, tra cui Marcel Maeyer e Roger Wittenrogel, mentre la seconda fu un'esplorazione del tema riferita a ricerche americane ed europee. L'analisi di Luigi Carluccio si concentrò sulla naturale vicinanza della pittura iperrealista alla fotografia in ragione della comune attitudine a condurre «le immagini del reale al limite dell'irreale»⁶⁰; gli oggetti rappresentati estrapolati dal loro contesto, sottratti alla loro funzione originaria e stagliati nell'orbita del nonsense, rivelavano così la loro semplice struttura: apparecchi telefonici, idranti, orologi, etc...⁶¹. La mostra itinerante sull'iperrealismo americano ed europeo approdò a Milano dopo aver sostato ad Hannover, Parigi e Rotterdam. Tra gli artisti venne individuata una «sorgente»⁶² classica, in particolare nell'inglese Allen Jones, con l'opera *Attaccapanni*, segnalando il divario dalle espressioni dell'arte americana, come nel confronto con John D'Andrea, a cui attribuì un interesse di tipo ottico, cioè limitato alla percezione delle forme, senza nulla aggiungere o interpretare⁶³.

Sempre alla Rotonda di via Besana, ci fu l'antologica dedicata a Cesar (Cesare Baldaccini), ancora a cura di Pierre Restany, di cui Luigi Carluccio raccontò in breve il percorso, avviato con le opere *Marseille* e *Compressione* del 1960, «l'anno in cui questo piccolo focoso marsigliese sulla

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Luigi Carluccio, *Christo. Valley Curtain (La tenda della valle, Rotonda di via Besana, Milano, «Panorama», Arte, 14 giugno 1973, p. 17; Jan Van Der Marck, La Valley Curtain di Christo, «Data», n.7-8, 1 settembre 1972, pp. 42-49; Christo, Valley Curtain 1970-1972, fotografie di Shunk Kender, Comune di Milano, Ripartizione cultura e turismo, Prearo, Milano, 1973.*

⁵⁸ Luigi Carluccio, *Paul Van Hoeydonk, mostra retrospettiva, Rotonda di via Besana, «Panorama», «Arte», 12 luglio 1973, p. 15; Pierre Restany, *Paul Van Hoeydonck*, Arti grafiche Fiorin, Milano, 1973.*

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Luigi Carluccio, *Realisti e Iperrealisti, Rotonda di via Besana, «Panorama», «Arte», 22 novembre 1973, pp. 21-22.*

⁶¹ H. Van de Woestyne-Vanagt, *Realisti e iperrealisti belgi*. Novembre 1973, Comune di Milano, Ripartizione cultura turismo e spettacolo, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1973.

⁶² Luigi Carluccio, *Iperrealisti americani e realisti europei, Rotonda di via Besana, «Panorama», «Arte», 26 settembre 1974, p. 17-21.*

⁶³ Daniel Abadie, Wolfgang Becker, Pierre Restany, Sharp Focus, Jean Clair, *Iperrealisti americani. Realisti europei, Rotonda di via Besana*, catalogo stampato in occasione della mostra tenuta tra settembre e ottobre 1974, Comune di Milano, Ripartizione cultura turismo e spettacolo, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1974.

cinquantina ha definitivamente gettato la scultura nel campo del rischio»⁶⁴. L'artista, inquadrato nel clima del Nouveau Realisme, divenuto celebre con un lavoro di riorganizzazione dei residui industriali, ricomposti secondo una linea critica rivolta alla società consumistica, si aprì poi a una nuova sperimentazione attuata con il poliuretano espanso, «una materia plastica che cristallizza all'aria aumentando considerevolmente di volume»⁶⁵.

Con la recensione della retrospettiva dedicata all'artista viennese Fritz Wotruba, a poco più di un anno dalla morte, Luigi Carluccio illustrò il contesto generazionale di riferimento, a fianco d'intellettuali quali Robert Musil, Elias Canetti e Alban Berg, mettendo in luce la natura esistenziale della sua ricerca, «un impegno severo a ricostruire e definire nuovamente la figura e la natura dell'uomo»⁶⁶ elaborata attraverso i riferimenti al classico, dal quale presero forma le proprie regole compositive collocate tra antico e moderno.

Subito dopo, seguì la recensione della mostra di Ercole Pignatelli, illustrandone le visioni di nature morte e di paesaggi mediterranei, un evento che venne descritto da Luigi Carluccio come il resoconto dei primi vent'anni di attività, con un'opera elaborata anche con l'ausilio della proiezione fotografica per creare formati dagli «effetti grandiosi»⁶⁷. Venne posto l'accento su alcuni tributi resi ad artisti di riferimento, come fu il caso di Giorgio De Chirico⁶⁸. Figurò inoltre la recensione della mostra di Raffaele De Grada⁶⁹, artista e critico, formatosi in ambito internazionale grazie alla frequentazione delle scuole d'arte di Zurigo e di Dresda. Luigi Carluccio presentò il lavoro come il frutto di meditazioni tra la pittura impressionista e post impressionista, con riferimenti più espliciti all'opera di Cézanne. Infine, nella recensione di un'installazione di Emilio Isgrò, inquadrata dal critico come ricerca nel solco dell'avanguardia contemporanea, descrisse l'affascinante allestimento di quindici pianoforti a coda correlati di spartiti sui quali splendeva un cono di luce, con la creazione di un ambiente connotato da accorgimenti teatrali. Un'operazione concettuale dedicata a Chopin, sorprendente e ricondotta da Carluccio, per gli effetti suscitati, alle atmosfere del Surrealismo.

La gente subisce l'incantesimo, si lascia sedurre da questo spettacolo nel quale viene introdotta quasi automaticamente: si muove da un pianoforte all'altro come su una scacchiera. A ogni mossa il gioco di Isgrò presenta nuovi miraggi. [...] Isgrò esce allo scoperto, entra in un segno positivo. Non usa più la gomma o l'inchiostro per cancellare le parole, le pagine intere.

Ora non riduce più il mondo a una particella microscopica, ma immerge e sommerge nel dubbio una scena vera, un tema autentico, un personaggio storico, visti con un'altra lente e con tutti i loro corollari, in una prospettiva nuova⁷⁰.

⁶⁴ Luigi Carluccio, *César, sculture dal 1960 al 1973, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 21 marzo 1974, p. 20.

⁶⁵ «Nel 1968 César si afferma come il moderno demiurgo del poliuretano, l'ispirato pioniere della chimica industriale», Pierre Restany, *César: la poesia della chimica industriale*, Domus n.462, agosto 1968; Pierre Restany, *César*, Rotonda di via Besana, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1974.

⁶⁶ Luigi Carluccio, *Fritz Wotruba. Sculture, disegni e scene, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 9 ottobre 1975, p. 15.

⁶⁷ Luigi Carluccio, *Ercole Pignatelli, Mostra antologica, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 13 novembre 1975, p. 13.

⁶⁸ Raffaele Carrieri, Luigi Carluccio, Berto Morucchio, Basilio Reale, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani, Sandro Boccardi, Pedro Fiori, *Ercole Pignatelli*, Rotonda di via Besana, Comune di Milano, Ripartizione cultura Milano, 1975.

⁶⁹ Luigi Carluccio, *Raffaele De Grada. Mostra retrospettiva, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 17 febbraio 1976, p. 12.

⁷⁰ Luigi Carluccio, *Emilio Isgrò. Chopin, partitura per 15 pianoforti, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 15 maggio 1979, p. 27; Emilio Isgrò, *Chopin. Partitura per 15 pianoforti*, Rotonda di via Besana, 1979, Comune di Milano, Ripartizione cultura e spettacolo, Milano, 1979.

Anche presso la Rotonda cominciarono ad avvicinarsi eventi fotografici di profilo internazionale e Luigi Carluccio diede spazio nella rubrica «Fotografia» alle mostre curate da Daniela Palazzoli, tra cui: una tappa della collettiva *Fotomedia*⁷¹, proveniente dal Museum am Ostwald di Dortmund, un'esplorazione sulle ricerche più attuali; *Fotografia fantastica in Europa*⁷² sempre a cura di Palazzoli insieme a Lorenzo Merlo, raccontata dal critico come uno sguardo sulle possibili interpretazioni in chiave fantastica offerte dalla fotografia. Seguì la recensione di una grande mostra dedicata a Henry Cartier Bresson⁷³, uno dei fondatori dell'agenzia fotografica Magnum, nell'anno in cui il fotografo compiva settant'anni, costituita da una selezione di settantadue fotografie e da un reportage del nord della Francia.

Ha inventato uno stile, ha definito un modo di guardare le cose. Di guardarle o di aspettarle al passo, come fanno i cacciatori con la selvaggina migrante.

Il suo stile è fondato sulla evidenza reale di un «momento decisivo»; il momento che forse ci aspetta all'angolo della strada, o che bisogna voltarsi in tempo per sorprenderlo alle nostre spalle. Il momento, cioè l'immagine di un momento reale che dice tutto di una certa cosa: un uomo, una società, un paese.

A volte bisogna con molta pazienza offrirgli l'occasione di rivelarsi⁷⁴.

L'incremento a Milano del numero di gallerie private diede l'impulso per rendere la città «un riferimento del gusto moderno»⁷⁵. Tali attività ebbero differenti trascorsi: alcune vantavano un'esperienza di lungo corso, altre durarono il tempo di una «meteora» con aperture di qualche anno se non addirittura di qualche mese. Al primo gruppo apparteneva la **Galleria del Milione**⁷⁶ la cui storia ebbe inizio negli anni Trenta, risultando operativa fino alla metà del 2024⁷⁷. Luigi Carluccio documentò l'inaugurazione di una nuova sede nel 1972 in occasione di una mostra che fu un confronto tra tre artisti molto diversi tra loro: Francis Bacon, «considerato il gran maestro della Nuova Figurazione»⁷⁸, Umberto Milani, «solitario interprete dei problemi del linguaggio negli anni di questo dopoguerra»⁷⁹, James Rosenquist, «tra i protagonisti dei pop americani, dai quali è ripartito il recupero meramente figurale degli oggetti della realtà»⁸⁰. Un dettaglio interessante rivelato dal critico riguardava la provenienza di alcune opere di Bacon dalla collezione di Sophia Loren e Carlo Ponti, alcune di esse inquadrare anche nel film *Che?* di Roman Polanski. Nel corso del decennio, dalle recensioni di Luigi Carluccio emerse un lavoro di galleria basato prevalentemente sulla pittura del primo Novecento, con artisti quali Attilio Fagioli, Sergio Romiti, Afro, Osvaldo Licini, Claudio Verna e Gastone Morelli. Figurarono di frequente anche le recensioni della **Galleria Bergamini**⁸¹, nata nel

⁷¹ Luigi Carluccio, *Fotomedia, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Fotografia», 10 aprile 1975, p. 17.

⁷² Luigi Carluccio, *Fotografia fantastica in Europa, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Fotografia», 12 ottobre 1976, p. 24.

⁷³ Daniela Palazzoli, *Henry Cartier-Bresson*, catalogo stampato in occasione della mostra tenuta dal 21 marzo al 23 aprile 1978, Comune di Milano, Grafis editore, Bologna, 1978.

⁷⁴ Luigi Carluccio, *Henry Cartier-Bresson, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Fotografia», 11 aprile 1978, p. 26.

⁷⁵ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d'arte moderna e contemporanea in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, Studi Memofonte 28/2022, Firenze, 2022, p.1; Flaminio Gualdoni, Silvia Mascheroni, *Miracoli a Milano, Artisti, Gallerie, Tendenze*, Museo della Permanente, Comune di Milano, Milano, 2000, pp. 243-254.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ivi, p. 7.

⁷⁸ Luigi Carluccio, Francis Bacon, Umberto Milani, James Rosenquist, Galleria del Milione, «Panorama» «Arte», 28 dicembre 1972, p. 14.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Flaminio Gualdoni, Silvia Mascheroni, *Miracoli a Milano, Artisti, Gallerie, Tendenze*, cit, pp. 207-210.

1940 per volontà del collezionista Giuseppe Bergamini, che operava in rappresentanza dell'arte figurativa e dell'arte astratta. Negli scritti di Luigi Carluccio vennero recensite le mostre sul realismo sociale di Lorenzo Tornabuoni⁸², sulle insidie latenti presenti nella natura rappresentata da Graham Sutherland⁸³ (un artista di cui si vide un'altra personale in galleria nel 1978), sui ritratti e sulle vedute materiche di Carlo Mattioli, sulle intuizioni pittoriche di Attilio Forgioli⁸⁴, sulle visioni astratte di David Ruff⁸⁵, sulle età dell'oro di Ruggero Savinio⁸⁶. L'attenzione alle produzioni artistiche della prima metà del Novecento interessò anche la **Galleria Lorenzelli**⁸⁷, documentata dal critico con la retrospettiva di Osvaldo Licini⁸⁸, la doppia *Parete* di Bruno Pulga⁸⁹, i bronzi di Alberto Viani⁹⁰, la sintesi geometrica di Max Bill⁹¹, l'esperienza francese del pittore russo Serge Poliakoff⁹², per approdare infine alle rivoluzionarie sperimentazioni di Alberto Burri⁹³. Dalle recensioni di Luigi Carluccio relative all'attività della **Galleria del Naviglio**⁹⁴ – fondata da Carlo Cardazzo con attività documentata dal 1946 al 2008 – emerse l'interessante programmazione di una vasta area sperimentale: Sandro Somarè e Jim Amaral⁹⁵, le visioni domestiche di Graziella De Marchi⁹⁶, i profili infantili di Arie Van Geest⁹⁷, le vegetazioni in bronzo di Yvan Theimer⁹⁸, il realismo erotico di Roger Wittevrongel⁹⁹ e i piccoli paesaggi scultorei di Michio Fukuoka¹⁰⁰. A proposito della **Galleria Gian Ferrari**¹⁰¹ – fondata da Ettore Gian Ferrari nel 1936 e poi lasciata in eredità alla figlia Claudia dal 1982 – vennero recensite nel periodo in esame: tre mostre di Francesco Tabusso, dalle sue visioni «realiste insieme trasognate della vita naturale»¹⁰² agli studi relativi alla realizzazione della grande pala d'altare destinata alla chiesa di San Francesco di Milano¹⁰³, e l'omaggio a Mattia Grünewald¹⁰⁴.

⁸² Luigi Carluccio, *Lorenzo Tornabuoni, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 10 maggio 1973, p. 20.

⁸³ Luigi Carluccio, *Graham Sutherland, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 24 maggio 1973, p. 16; Luigi Carluccio, *Graham Sutherland, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 3 gennaio 1978, p. 17.

⁸⁴ Luigi Carluccio, *Attilio Forgioli, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 23 maggio 1974, p. 28.

⁸⁵ Luigi Carluccio, *David Ruff, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 13 febbraio 1975, p. 10.

⁸⁶ Luigi Carluccio, *Ruggero Savinio, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 21 febbraio 1978, p. 22.

⁸⁷ Flaminio Gualdoni, Silvia Mascheroni, *Miracoli a Milano, Artisti, Gallerie, Tendenze*, cit. pp. 267-270.

⁸⁸ Luigi Carluccio, *Osvaldo Licini, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 1 marzo 1973, p. 16.

⁸⁹ Luigi Carluccio, *Bruno Pulga, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 27 giugno 1974, pp. 31-32.

⁹⁰ Luigi Carluccio, *Alberto Viani, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 2 novembre 1976, p. 22.

⁹¹ Luigi Carluccio, *Max Bill, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 11 gennaio 1977, p. 19.

⁹² Luigi Carluccio, *Serge Poliakoff, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 14 febbraio 1978, p. 21.

⁹³ Luigi Carluccio, *Alberto Burri, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 27 febbraio 1979, p. 19.

⁹⁴ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d'arte moderna e contemporanea in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, cit. p.8; Flaminio Gualdoni, Silvia Mascheroni, *Miracoli a Milano, Artisti, Gallerie, Tendenze*, cit. pp. 255-266.

⁹⁵ Luigi Carluccio, *Sandro Somarè, Jim Amaral, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 7 marzo 1974, p. 16.

⁹⁶ Luigi Carluccio, *Graziella De Marchi, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 18 aprile 1974, p. 26; Luigi Carluccio, *Graziella De Marchi, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 13 giugno 1978, p. 19.

⁹⁷ Luigi Carluccio, *Arie Van Geest, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 6 marzo 1975, p. 12.

⁹⁸ Luigi Carluccio, *Yvan Theimer, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 27 gennaio 1976, p. 13.

⁹⁹ Luigi Carluccio, *Roger Wittevrongel, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 23 marzo 1976, p. 15.

¹⁰⁰ Luigi Carluccio, *Michio Fukuoka, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 25 ottobre 1977, pp. 19-20.

¹⁰¹ Flavio Fergonzi, *Gallerie private d'arte moderna e contemporanea in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, cit. p.7; Tiziana Rota, Claudia Gian Ferrari, *La galleria Gian Ferrari, 60 anni di storia dell'arte contemporanea nel lavoro di due protagonisti*, Charta, Milano, 1995; Cristiana Campanini, *Etica e storia dell'arte. Ettore Gian Ferrari, il primo a definire le linee guida di un mestiere*, progetto editoriale a cura di «Art Around», «Magazine studio d'arte Martini», 26 settembre 2022, <<https://tinyurl.com/2s465d6b>>, (ultima visita il 23 dicembre 2025).

¹⁰² Luigi Carluccio, *Francesco Tabusso, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 26 aprile 1973, p. 17.

¹⁰³ Luigi Carluccio, *Francesco Tabusso, studi per una pala d'altare, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 10 febbraio 1976, p. 14.

¹⁰⁴ Luigi Carluccio, *Francesco Tabusso, omaggio al maestro Mathis, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 26 ottobre 1976, p. 20.

Seguì un articolo sulla mostra di Adolfo Borgognoni che venne indicata come incentrata sulla relazione tra natura e morte¹⁰⁵; poi Corneille¹⁰⁶ – precedentemente esponente del gruppo Cobra¹⁰⁷ – la cui opera venne interpretata come un lavoro di schematizzazione sintetica delle strutture di paesaggi naturali e urbani, formalizzati con la tecnica a guazzo; una recensione su una esposizione degli artisti di Corrente, evidenziata nell'esperienza caratterizzata da «una volontà aspra di battersi contro la pigrizia e l'ottusità intellettuale, sociale e politica»¹⁰⁸; un focus sulla stagione torinese dal 1955 al 1975¹⁰⁹ di cui il critico mise in luce le variazioni di tendenza rispetto ai movimenti operanti tra le due guerre. Seguì la recensione dell'esordio milanese di Ettore Fico con i suoi lussureggianti giardini¹¹⁰; un percorso dell'opera di Fausto Pirandello, testimoniato dalle recensioni di due mostre postume da cui affioravano le influenze di Casorati da un lato e poi l'incontro con «gli italiani di Parigi»¹¹¹; infine nel 1979, le personali dei figli d'arte Francesco Casorati¹¹² e Mauro Chessa¹¹³. Nel novembre 1965 per iniziativa di Giorgio Marconi, si affermò una nuova galleria con «un'inventiva comunicativa senza precedenti, lo **Studio Marconi** gettò le basi per un luogo di sperimentazione e dialogo tra artisti»¹¹⁴. Il programma espositivo venne documentato da Luigi Carluccio recensendo le proposte più attuali, italiane e internazionali. Tra le segnalazioni documentate figurarono: Louise Nevelson, di cui vennero apprezzate le grandi composizioni di moduli di legno per «raggiungere la qualità dei classici seguendo vie e usando strumenti che non sono per niente classici»¹¹⁵, le sculture di cemento e ferro di Giuseppe Uncini¹¹⁶, la pittura colta di Emilio Tadini¹¹⁷, l'artista giapponese residente in Italia Keizo Morishita¹¹⁸, le immagini dissacranti di Enrico Baj¹¹⁹, le leggere sculture mobili di Alexander Calder¹²⁰, le sperimentazioni sui materiali fotografici di Bruno di Bello¹²¹. La **Galleria Toninelli** – avviata da Romeo Toninelli, il quale aprì la prima attività nel 1945 con la galleria Il Camino – venne documentata da Luigi Carluccio con gli scritti sui disegni di Giuseppe Manzù¹²², i dipinti di Renato Guttuso¹²³ eseguiti tra il 1966 e il 1970, il «mondo surreale»¹²⁴ di Colette Roselli, *Le stanze degli*

¹⁰⁵ Luigi Carluccio, *Adolfo Borgognoni, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 14 marzo 1974, p. 15.

¹⁰⁶ Luigi Carluccio, *Corneille, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 27 febbraio 1975, p. 14.

¹⁰⁷ Denis Laoreux, Matilde Amatore, *Il gruppo Cobra e l'Italia*, Electa, Milano, 2010; Francesco Poli, Damiano Femfert, *CoBra. Una grande avanguardia europea (1948-1951)*, Skira, Milano, 2015.

¹⁰⁸ Luigi Carluccio, *Gli artisti di Corrente, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 3 giugno 1975, p. 19.

¹⁰⁹ Luigi Carluccio, *Situazione torinese dal 1955 al 1975, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 29 giugno 1976, p. 15.

¹¹⁰ Luigi Carluccio, *Ettore Fico, pitture recenti, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 3 maggio 1977, p. 28.

¹¹¹ Luigi Carluccio, *Fausto Pirandello, opere dal 1923 al 1935, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 15 novembre 1977, p. 20; Luigi Carluccio, *Fausto Pirandello, dipinti e pastelli dal 1935 al 1965, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 14 novembre 1978, p. 17.

¹¹² Luigi Carluccio, *Francesco Casorati, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 20 marzo 1979, p. 17.

¹¹³ Luigi Carluccio, *Mauro Chessa, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 25 giugno 1979, p. 17.

¹¹⁴ Fondazione Marconi, Menu, *Storia*, 2025, p.1, <<https://www.fondazionemarconi.org/it/history>>, (ultima visita 23 dicembre 2025); Si veda anche: Giò Marconi, Alberto Salvadori, Valerio Adami, Hans Ulrich Obrist, *Studio Marconi 1966-80: an anthology*, Fondazione Marconi, Mousse publishing, Milano, 2023.

¹¹⁵ Luigi Carluccio, *Louise Nevelson. Ottanta sculture dal 1955 al 1972, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 31 maggio 1973, p. 24.

¹¹⁶ Luigi Carluccio, *Giuseppe Uncini, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 8 novembre 1973, p. 20.

¹¹⁷ Luigi Carluccio, *Emilio Tadini, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 20 giugno 1974, p. 19.

¹¹⁸ Luigi Carluccio, *Keizo Morishita, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 13 febbraio 1975, p. 10.

¹¹⁹ Luigi Carluccio, *Enrico Baj, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 26 giugno 1975, p. 19.

¹²⁰ Luigi Carluccio, *Alexander Calder, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 9 marzo 1976, p. 28.

¹²¹ Luigi Carluccio, *Bruno Di Bello, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 22 giugno 1976, p. 17.

¹²² Luigi Carluccio, *Giuseppe Manzù 1930-1972, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 7 giugno 1973, p. 17.

¹²³ Luigi Carluccio, *Renato Guttuso, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1973, p. 14.

¹²⁴ Luigi Carluccio, *Colette Roselli, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 9 maggio 1974, pp. 30-31.

eventi di Arturo Carmassi¹²⁵, «le fusioni dell'individuo e dell'universo» di Franco Francese¹²⁶, due blocchi di opere di Armando Pizzinato¹²⁷ che restituivano la coerenza del percorso. La **Galleria Schwarz**¹²⁸, di Arturo Schwarz, si fece promotrice dei linguaggi sperimentali, a partire dalla celebrazione dei «sessantasei anni creativi»¹²⁹ di Marcel Duchamp, dal 1902 al 1968, riconosciuto come il principale riferimento, «nel bene e nel male»¹³⁰, per le svolte dell'arte del Novecento. Nella recensione di Luigi Carluccio fu evidenziato il percorso messo in esposizione, a partire dai primi disegni giovanili fino alle «rapide intuizioni»¹³¹ che determinarono le grandi sfide lanciate dall'artista quando aveva solo venticinque anni, fino al disegno *Macinino da caffè*, che lasciava intuire la spontanea attrazione per la morfologia delle macchine. Un interesse che Duchamp portò all'estremo in relazione alle innovazioni tecnologiche che imponevano il mutamento della società e quindi dell'arte. Luigi Carluccio sintetizzò la poetica dell'artista con il rifiuto del concetto di gusto, buono o cattivo che fosse, e di forma, finalizzata a «fissare l'espressione in schemi destinati a sclerotizzarsi»¹³², preferendo l'idea di artista come inventore, o meglio «produttore di brevetti in esclusiva», o come «un modo di vedere le cose»¹³³. Nel corso del decennio l'attività di Schwarz venne attestata dal critico con le ricerche sperimentali sulle corrispondenze tra segni calligrafici e sonorità di John Dowell¹³⁴, i collage politici e «armati come il cemento»¹³⁵ di Mieczyslaw Bermann, l'esposizione di un capolavoro rivisitato di Juan Mirò (*L'hirondelle éblouie par l'éclat de la prune rouge*)¹³⁶, i componimenti dipinti miniaturizzati di Pablo Echaurren¹³⁷, i collage di derivazione «surrealista di origine dada»¹³⁸ di Ladislav Novak, l'opera degli ultimi due anni di Gianfranco Baruchello¹³⁹ con le scatole-teatrini, e altri.

Tra gli spazi che figurarono nella rubrica di Carluccio in maniera discontinua, specie nel settore sperimentale avanguardistico, ci furono: la **Galleria Toselli** con l'esposizione del *Mappamondo* di Alighiero Boetti¹⁴⁰; lo **Studio Palazzoli** con Piero Manzoni¹⁴¹, Luca Patella¹⁴² e altri; la **Galleria Blu** con Ugo Nespolo¹⁴³, Pol Bury¹⁴⁴, Lyonel Feininger¹⁴⁵ e altri; la Galleria di **Luciano Anselmino**,

¹²⁵ Luigi Carluccio, *Arturo Carmassi*, *Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 6 giugno 1974, p. 28.

¹²⁶ Luigi Carluccio, *Franco Francese*, *Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 10 aprile 1975, p. 18.

¹²⁷ Luigi Carluccio, *Armando Pizzinato*, *Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 15 maggio 1975, p. 22.

¹²⁸ Ariella Giulivi, Raffaella Trani, *Arturo Schwarz, La galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano, 1995; Lucrezia De Domizio Durini, *Arturo Schwarz, il coraggio della verità. Correlazioni empatiche*, Lindau, Torino, 2015.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Luigi Carluccio, *Marcel Duchamp*, *Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 1 febbraio 1973, p. 13.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Luigi Carluccio, *John Dowell*, *Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 10 maggio 1973, p. 20.

¹³⁵ Luigi Carluccio, *Mieczyslaw Bermann*, *Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 5 luglio 1973, p. 15.

¹³⁶ Luigi Carluccio, *Juan Mirò, Un dipinto in due tempi*, *Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 11 novembre 1973, p. 19.

¹³⁷ Luigi Carluccio, *Pablo Echaurren*, *Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 21 febbraio 1974, p. 10.

¹³⁸ Luigi Carluccio, *Ladislav Novak*, *Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 11 luglio 1974, p. 18-19.

¹³⁹ Luigi Carluccio, *Gianfranco Baruchello*, *Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 3 aprile 1975, p. 20.

¹⁴⁰ Luigi Carluccio, *Alighiero Boetti*, *Galleria Toselli, Milano*, «Panorama», «Arte», 5 luglio 1973, p. 15.

¹⁴¹ Luigi Carluccio, *Piero Manzoni. Opere e documenti*, *Studio Luca Palazzoli, Milano*, «Panorama», «Arte», 17 gennaio 1974, p. 9.

¹⁴² Luigi Carluccio, *Luca Patella. Punti, spunti e idee*, *Studio Luca Palazzoli, Milano*, «Panorama», «Arte», 7 gennaio 1976, p. 16.

¹⁴³ Luigi Carluccio, *Ugo Nespolo*, *Galleria Blu, Milano*, «Panorama», «Arte», 15 marzo 1973, p. 17.

¹⁴⁴ Luigi Carluccio, *Pol Bury*, *Galleria Blu, Milano*, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1973, p. 14.

¹⁴⁵ Luigi Carluccio, *Lyonel Feininger*, *Galleria Blu, Milano*, «Panorama», «Arte», 16 gennaio 1975, p. 12.

approdato a Milano dopo l'esperienza del Fauno a Torino, con le mostre di Yves Kline¹⁴⁶ e di Antonio Carena¹⁴⁷; **Gian Enzo Sperone** nel '76, quando inaugurò la propria galleria milanese presentando Giovanni Anselmo¹⁴⁸ e poi l'anno successivo Carlo Maria Mariani¹⁴⁹. Singole segnalazioni figurarono nella rubrica riguardo a un'inaugurazione della **Galleria Tazzoli**, trasferitasi a Milano dal '75, con la personale di Paolo Vallorz¹⁵⁰, la **Galleria Milano** con Enzo Mari¹⁵¹, **Galleria Jolas** con Giovanni Testori¹⁵², la **Galleria Francoise Lambert** con Edward Ruscha¹⁵³, e infine un appuntamento nello studio di **Massimo Valsecchi** con la mostra di Anne e Patrick Poirier¹⁵⁴.

Il Diaframma di Lanfranco Colombo aprì nel 1967 con un'attenzione esclusiva alla fotografia, in rappresentanza di tutti i suoi generi. Negli anni riuscì a conquistare un ruolo di primo piano, tanto che Luigi Carluccio dedicò a essa un'attenzione costante per tutto il periodo di tenuta della rubrica, con uno sguardo attento alle conseguenze culturali e sociali che la fotografia implicava su più fronti e ben inquadrato dalle considerazioni scritte nell'articolo dedicato ad Arthur Tress.

Molte delle tavole oniriche di Tress hanno un riferimento preciso con le vicende di questo mondo. Le qualità tecniche delle sue fotografie, certi diffusi aloni di luce chiara incredibilmente veri e l'improvviso nitore che i particolari insignificanti acquistano quasi sottraendosi a quegli aloni medianici, appaiono puntualmente guidate a esaltare i suggerimenti psichici.

La linea mediana delle espressioni di Tress si sviluppa lungo uno strato d'allarme. Le due immagini colgono il mondo d'ogni giorno subito dopo che è successo qualcosa di strano o di terribile. Tress accosta l'orrore e l'assurdo con straordinaria efficacia di linguaggio, ma senza mai dimenticare che l'occhio può assorbire attraverso l'immagine fotografica molti succhi velenosi¹⁵⁵.

Nell'ambito del fotogiornalismo, Luigi Carluccio recensì le mostre di Thomas Höpker, analizzando un reportage del 1970 sull'addestramento dei marines, detti «teste di cuoio»¹⁵⁶ e un lavoro a colori sui *Cimiteri d'Irlanda*. Seguì un articolo su Walter Battistessa¹⁵⁷, il quale realizzò una mostra interpretata come una ricerca intesa a testimoniare la realtà oggettiva dei ruoli sociali, imposti dai relativi ceti d'appartenenza nelle sue rappresentanze più estreme, al fine di svolgere un'indagine sociale. A proposito del progetto fotografico di Paola Mattioli e Anna Candiani¹⁵⁸, *Immagini per il no*, il critico documentò la loro riflessione sulla retorica impiegata nella comunicazione politica di massa usata per

¹⁴⁶ Luigi Carluccio, *Yves Klein, Les Monocromes, Galleria d'arte Luciano Anselmino, Milano*, «Panorama», «Arte», 27 gennaio 1976, p. 13.

¹⁴⁷ Luigi Carluccio, *Antonio Carena, Galleria Anselmino, Milano*, «Panorama», «Arte», 24 maggio 1977, p. 19.

¹⁴⁸ Luigi Carluccio, *Giovanni Anselmo, Galleria Ghiringhelli-Sperone, Milano*, «Panorama», «Arte», 30 novembre 1976, p. 20.

¹⁴⁹ Luigi Carluccio, *Carlo Maria Mariani. Affinità elettive, Galleria Ghiringhelli Sperone, Milano*, «Panorama», «Arte», 22 febbraio 1977, p. 19.

¹⁵⁰ Luigi Carluccio, *Paolo Vallorz, Galleria Tazzoli, Milano*, «Panorama», «Arte», 5 giugno 1975, p. 19.

¹⁵¹ Luigi Carluccio, *Enzo Mari. Strutture, Galleria Milano, Milano*, «Panorama», «Arte», 8 agosto 1977, p. 14.

¹⁵² Luigi Carluccio, *Giovanni Testori, Galleria Jolas, Milano*, «Panorama», «Arte», 28 marzo 1974, p. 21.

¹⁵³ Luigi Carluccio, *Edward Ruscha. Le macchine, Galleria Françoise Lambert, Milano*, «Panorama», «Arte», 19 aprile 1973, p. 20.

¹⁵⁴ Luigi Carluccio, *Anne e Patrick Poirier. Il giardino nero, Studio Massimo Valsecchi, Milano*, «Panorama», «Arte», 22 febbraio 1977, p. 19.

¹⁵⁵ Luigi Carluccio, *Arthur Tress. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 23 maggio 1974, p. 32.

¹⁵⁶ Luigi Carluccio, *Thomas Höpker. Immagini da sei continenti*, «Panorama», «Fotografia», 26 aprile 1973, p. 22.

¹⁵⁷ Luigi Carluccio, *Walter Battistessa. 120 fotografie*, «Panorama», «Fotografia», 7 giugno 1973, p. 20.

¹⁵⁸ Luigi Carluccio, *Paola Mattioli e Anna Candiani. Immagini del no*, «Panorama», «Fotografia», 5 dicembre 1974, pp. 26-28; Paola Candiani, Anna Mattioli, Arturo Carlo Quintavalle, *Immagini del no, All'insegna del pesce d'oro, N.11 della serie Occhio magico a cura di Giorgio Lucini. Volumetto a cura di Vanni Scheiwiller, Milano*, 1974.

il referendum sul divorzio. Il reportage a quattro mani venne raccolto in un volumetto della serie *Occhio magico* di Vanni Scheiwiller¹⁵⁹, correlato da un saggio di Arturo Carlo Quintavalle¹⁶⁰.

L'opera di Mario Giacomelli¹⁶¹ venne segnalata da Luigi Carluccio attribuendo all'artista un ruolo di primo piano per la fotografia italiana, in occasione della presentazione di un reportage sulla regione di Wollamo in Etiopia, che documentava una situazione di drammatica desolazione, sottolineata da un intervento sulle fotografie fatto a mano di macchie e colate rosse variegiate. Il segno manuale sull'immagine fotografica, venne giudicato da Carluccio come un azzardo, un rischio, dall'esito finale anacronistico e fuorviante.

Numerose furono le recensioni di mostre dedicate all'opera di grandi maestri, tra cui figurò Werner Bischof¹⁶², riguardo a una mostra dove i disegni affiancavano le fotografie, concepiti come elemento propedeutico alle riprese fotografiche; Arthur Tress¹⁶³, a cui venne attribuita da Carluccio una riflessione critica sul mezzo fotografico, rilevata nella ricerca del confine esistente tra realtà e immaginazione; Josef Sudek¹⁶⁴, formatosi sulle tracce della fotografia americana, si distinse per l'uso generoso della profondità di campo e dalle lunghe pose, con cui rese i paesaggi urbani e naturali in ogni piccolo dettaglio, con una cura straordinaria per la resa delle luci; Aleksandr Rodčenko¹⁶⁵, di cui venne descritto il legame con la Rivoluzione d'Ottobre, presentato in galleria per celebrare la ricorrenza del mezzo secolo della rivista *Sovietskoje Foto*, con una serie di ritratti (tra cui quello della madre e di Majakovskji), alcune vedute urbane e le sequenze di parate ginnico-militari e circensi, rispondendo alle imposizioni dettate dal controllo sull'arte da parte del regime. Seguì la recensione di una mostra di fotografi sovietici¹⁶⁶ distinti da Carluccio in due precise vocazioni: il reportage documentario e la fotografia di propaganda. Immagini di guerra in cui da un lato vennero illustrate le stragi e le rovine e dall'altro la funzionale esaltazione di simboli bellici.

Nell'ambito della ricerca propriamente artistica, ci furono le mostre di fotografi che utilizzavano il mezzo come strumento di critica, per riflettere sia sulla riproducibilità delle immagini come elemento che trasformava la percezione della vita e del mondo, sia come strumento di osservazione del frenetico mutamento in corso della società. Quest'ultimo punto venne chiamato in causa da Luigi Carluccio nella recensione sulla doppia personale di Luigi Ghirri e di Michele Radici¹⁶⁷, i quali mostrarono due diversi modi di intendere la fotografia documentaria: di Radici venne messa in luce la minuziosità del progetto in bianco e nero sull'architettura lignea medievale norvegese, in contrasto con i cromatismi saturi di Ghirri, il cui lavoro venne interpretato come una ironica critica al costume e al paesaggio alterato dalle condizioni imposte dalla modernità.

¹⁵⁹ Sulla figura di Vanni Scheiwiller, si veda: Gian Carlo Ferretti, Andrea Amerio, *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010.

¹⁶⁰ Sulla figura di Carlo Arturo Quintavalle, si veda: Carlo Arturo Quintavalle, *Il territorio della fotografia*, Fabbri, Milano 1979.

¹⁶¹ Luigi Carluccio, *Mario Giacomelli. Fotografie dalla regione del Wollamo*, «Panorama», «Fotografia», 22 maggio 1975, p. 28.

¹⁶² Luigi Carluccio, *Werner Bischof. Fotografie e disegni*, «Panorama», «Fotografia», 11 ottobre 1973, p. 22.

¹⁶³ Luigi Carluccio, *Arthur Tress. Galleria Il Diaframma*, cit.

¹⁶⁴ Luigi Carluccio, *Josef Sudek. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 7 novembre 1974, p. 33.

¹⁶⁵ Luigi Carluccio, *Aleksandr Rodčenko. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 8 giugno 1976, p. 35.

¹⁶⁶ Luigi Carluccio, *I fotografi di guerra sovietici*, «Panorama», «Fotografia», 26 ottobre 1976, p. 30.

¹⁶⁷ Luigi Carluccio, *Luigi Ghirri, Paesaggi di cartone. Michele Radici, Architettura medioevale lignea in Norvegia*, *Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 14 febbraio 1974, pp. 12-15.

I colori di Ghirri sono un contributo ironico all'analisi critica del costume del nostro tempo e della sua ottica deformata. Lo slogan figurato, la metafora plastificata, l'artificiale al posto del naturale: nelle case come nelle vetrine, nei centri urbani come in quel poco che resta dell'eden¹⁶⁸.

Luigi Carluccio si soffermò poi sull'artista Ketty La Rocca¹⁶⁹, testimoniando una sua operazione concettuale esposta in una serie di fotografie di carattere estemporaneo, scattate durante un vernissage, utilizzate come riferimento per ricavare le silhouette della scena: gruppi di persone tradotte con un segno grafico essenziale su carte per «stimolare nuove simbiosi tra la percezione e la rappresentazione delle cose vedute»¹⁷⁰. Subito dopo presentò il tema della ricerca di Bernard Plossu¹⁷¹, un'opera sviluppata a partire dall'incontro casuale con oggetti, persone e situazioni, un approccio alla fotografia in antitesi all'idea dello scatto come momento magico suggerito da Cartier Bresson, creando un impatto diretto tra fotocamera e realtà. Gli esperimenti di Enzo Ragazzini¹⁷² vennero raccontati dal critico come la volontà di superare il rigore della scala dei grigi per ricercare altre formule d'espressione possibili con il mezzo. Le riprese di situazioni della vita – paesaggi siciliani, festival musicali, ad esempio – venivano successivamente elaborate su pellicola in camera oscura per ottenere effetti sgranati, raggiungendo così «un bell'equilibrio tra spontaneo e artificiale, tra presenza e memoria»¹⁷³. Le calco-fotografie di Luigi Veronesi¹⁷⁴ vennero accostate alle storiche ricerche di Moholy-Nagy, elaborate a partire dalla costruzione del fotogramma, saltando il passaggio dalla fotocamera, mediato da solarizzazioni a partire dall'oggetto d'interesse posto a contatto con gli strati sensibili. La recensione della mostra di Paolo Gioli¹⁷⁵ fu un'occasione per raccontare un'ulteriore sperimentazione messa in atto con oggetti comuni trasformati in dispositivi fotografici tramite l'applicazione manuale di un foro stenopeico, con l'ausilio di un bottone utilizzato come otturatore. Luigi Carluccio sottolineò come un semplice panino poteva funzionare per un momento come una fotocamera, evidenziando così il problema posto dall'artista sul tempo dello scatto con l'ausilio del fotofinish.

Paolo Gioli è interessato alla fotografia nella misura in cui essa è una libera ricerca di immagini. Ogni cosa può diventare fotocamera, fabbrica appunto di immagini, nelle mani di Gioli. Ogni cosa che sia cava, anche una michetta di pane alla quale sia stata tolta la mollica. Il buco attraverso il quale insieme con la luce passa l'immagine può essere il forellino fatto in un bottone automatico¹⁷⁶.

L'opera di Gioli fu affiancata alla sperimentazione di Paolo Buggiani, il quale propose un lavoro realizzato attraverso la sovrapposizione dell'immagine fotografica con lastre di cristallo sulle quali venivano tratteggiate le proiezioni delle vedute.

Nella recensione della mostra sulle scene urbane londinesi di Gianni Berengo Gardin, vennero messe in luce dal critico le inquadrature realizzate con precisione chirurgica, presentate insieme alle vedute della stessa città di Manfredi Bellati¹⁷⁷, mentre la serie di fotografie sulla Sicilia proposte nella mostra

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Luigi Carluccio, *Ketty La Rocca*, *Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 16 maggio 1974, pp. 32-33.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Luigi Carluccio, *Bernard Plossu*, *Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 10 giugno 1974, p. 28.

¹⁷² Luigi Carluccio, *Enzo Ragazzini*, *Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 16 gennaio 1975, pp. 13-14.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Luigi Carluccio, *Luigi Veronesi*, *Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 6 marzo 1975, p. 23.

¹⁷⁵ Luigi Carluccio, *Paolo Gioli e Paolo Buggiani*, *Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 3 gennaio 1978, p. 31.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Luigi Carluccio, *Gianni Berengo Gardin, Manfredi Bellati*, «Panorama», «Fotografia», 7 febbraio 1978, p. 18.

del trentaseienne Ferdinando Scianna, vennero interpretate come un racconto per immagini dal quale scaturiva un ricco apparato iconografico portatore di tradizioni, di luoghi e di persone.

Il luogo in cui Scianna incontra la sua gente è sempre il luogo dove si svolge un rituale, un rito, una festa sacra, una parata religiosa, dove la gente non è sola, ma anzi si assiepa, si accalca, si agita in attesa di qualche cosa [...] ¹⁷⁸.

Oltre a Il Diaframma, altre gallerie milanesi inserirono nella programmazione importanti mostre di fotografia, tra cui vennero recensite: la Galleria Françoise Lambert con Allen Ruppersberg ¹⁷⁹, la Galleria Il Milione con Flash Art Speciale Fotografia ¹⁸⁰, la Galleria 291 ¹⁸¹ e lo Studio di Luca Palazzoli ¹⁸² con l'opera di Duane Michals.

Flebile eco della grande mostra antologica presentata a Parigi nelle sale del Palais Galleria per il Festival d'Automne e della mostra ancora aperta presso la Sidney Janis Gallery di New York, sufficiente tuttavia per accostare il linguaggio e la magia di Duane Michals, un giovane fotografo americano, che crede assai più all'immaginazione che alla realtà. Il linguaggio di Michals è quello tipicamente americano del fumetto. Culturalmente si situa nella stessa area di Lichtenstein, uno dei grandi della pop-art, ma invece della grafica secca utilizza la sequenza narrativa del fumetto, il delinearsi progressivo dell'evento e del suo commento ¹⁸³.

Della scena romana Luigi Carluccio recensì su «Panorama» alcune mostre presso la **Galleria d'Arte Moderna**, tra cui figurò la retrospettiva dedicata al Giorgio Morandi, a partire dalle produzioni del 1913 fino alle più recenti, a cui seguì qualche anno dopo un articolo dedicato alla produzione di un vasto catalogo in due volumi ¹⁸⁴ interpretato come «una visione panoramica dell'opera di Morandi può suscitare sorpresa il constatare che il famoso pittore delle bottiglie è anche, e in misura generosa un pittore di paesaggi» ¹⁸⁵ e Alberto Burri, di cui venne indicata dal critico la grande attività con i Cretti e i Cellotex, inquadrato nella sua «poetica della desolazione» ¹⁸⁶.

Questo sovrapporsi di finito e di infinito, di fuga verso i limiti e di ripiegamento, di aggressioni passionali e di ferme architetture, fa pensare che l'adesione di Burri, come evento che deve esplicitamente restare unico nella sua carriera, a progettare le scene e i costumi per Tristano, rappresenta una intima consonanza dell'artista con la plaga infinita della musica di Wagner, così dolente e torturante nella sua insoluta squisitezza ¹⁸⁷.

¹⁷⁸ Luigi Carluccio, *Ferdinando Scianna. La Sicilia e dintorni. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 12 novembre 1979, p. 22.

¹⁷⁹ Luigi Carluccio, *Allen Ruppersberg. Galleria Françoise Lambert*, «Panorama», «Fotografia», 4 ottobre 1973, p. 24.

¹⁸⁰ Luigi Carluccio, *Flash Art speciale Fotografia, Galleria Il Milione*, «Panorama», «Fotografia», 3 aprile 1975, pp. 23-25.

¹⁸¹ «Una galleria nuova per la fotografia. Ha ripreso il nome dalla galleria aperta da Stieglitz al numero 291, appunto, della Quinta strada di New York per esporre i fotografi di Photo-Secession e gli artisti dell'avanguardia europea di quel tempo. La 291 newyorkese fu attiva dal 1908 al 1917. La 291 milanese apre con una mostra di Duane Michals [...]», Luigi Carluccio, *Duane Michals. Ritratti e sequenze, Galleria 291*, «Panorama», «Fotografia», 22 novembre 1973, p. 27.

¹⁸² Luigi Carluccio, *Duane Michals. Studio Luca Palazzoli*, «Panorama», «Fotografia», 30 novembre 1976, p. 36.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Luigi Carluccio, *Giorgio Morandi, Catalogo critico delle opere, a cura di Lamberto Vitali, Electa editrice, Milano, 1977*, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1977, p. 21; Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi, Catalogo generale, Electa, Milano, 1977*.

¹⁸⁵ Luigi Carluccio, *Giorgio Morandi, Galleria Nazionale d'arte Moderna*, «Panorama», «Arte», 31 maggio 1973, p. 23.

¹⁸⁶ Luigi Carluccio, *Alberto Burri, Galleria Nazionale d'arte Moderna*, «Panorama», «Arte», 10 febbraio 1976, p. 14.

¹⁸⁷ Ibidem.

Nel **Palazzo delle Esposizioni**, oltre alle Quadriennali, furono allestite le antologiche di Man Ray¹⁸⁸, con la redazione di un catalogo¹⁸⁹ a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, la seconda tappa della mostra di Alberto Savinio, di cui si è già scritto, e una serie di collettive tra cui un evento dedicato all'avanguardia polacca¹⁹⁰, accolto con grande interesse dal critico.

Nello spazio arditamente rinnovato del palazzaccio di Piacentini padre, viene ospitata a sorpresa una grande e bellissima mostra dell'avanguardia in Polonia [...] La mostra curata da studiosi italiani e polacchi capeggiati da Ryszard Stanislawski, direttore del Museo di Lodz, che è uno dei più completi musei d'Europa in fatto d'avanguardia, punta difatti su un esempio di dadaismo, quello di Witkiewicz (1885-1939) e su un'antologia dei costruttivisti attraverso i loro raggruppamenti: «Blok» (1924-26), «Praesens» (1926-39), «A.R.» cioè artisti rivoluzionari (1929-36)¹⁹¹.

Riguardo alle attività commerciali romane, l'attestazione risultò discontinua. Tra le gallerie che comparirono con maggiore frequenza ci fu **Il Gabbiano**, un'attività avviata da Sandro Manzo¹⁹² insieme ad Arnoldo Mondadori e Laura Mazza nel 1967, portata avanti con un interesse orientato al mercato internazionale, di cui il critico recensì in successione: una mostra di cinque pittori sovietici¹⁹³ degli inizi degli anni '20 che presentarono una pittura di matrice realista, la scultura del francese Jean Ipousteguy¹⁹⁴, di cui evidenziò il riferimento al «naturalismo sensuale di Rodin»¹⁹⁵, Yannis Tsarouchis, considerato da Carluccio come il più grande tra gli artisti greci viventi, i personaggi del *Bagno turco* di Lorenzo Tornabuoni¹⁹⁶, la pittura moderna di Fabrizio Clerici¹⁹⁷ di cui colse le riflessioni sull'opera di Arnold Böcklin, le vedute minimaliste di Piero Guccione¹⁹⁸ in relazione ai suoi paesaggi rarefatti riferiti a Scicli e a Punta Cervo, il paesaggio di Paul Davis¹⁹⁹, le installazioni di Edward Kienholz²⁰⁰ di cui venne evidenziato il repertorio di oggetti correlati a fotografie e a dispositivi audio per restituire atmosfere e memorie di un'epoca, le storie quotidiane raccontate da Setsuko²⁰¹, interpretati come appunti tradotti in nature morte. Figurarono inoltre: il «mondo surreale»²⁰² di Colette Rosselli nella sede di Roma della **Galleria Toninelli**; la **Galleria Il Segno** con i disegni di Alberto Savinio²⁰³ e di Le

¹⁸⁸ Luigi Carluccio, *Man Ray, mostra antologica, Palazzo delle Esposizioni*, «Panorama», «Arte», 7 agosto 1975, p. 15.

¹⁸⁹ Maurizio Fagiolo Dell'Arco (a cura di), testi di R. Penrose, M. Amaya, Janus, Arturo Schwarz, M. Di Puolo, redazione con Ennery Taramelli, *Man Ray, L'occhio e il suo doppio*, Edizione a cura dell'Assessorato Belle Arti, Roma, 1975.

¹⁹⁰ Ryszard Stanislawski, Giulio Carlo Argan, Achille Perilli, *L'Avanguardia Polacca 1910-1978: S.I. Witkiewicz – Costruttivismo – Artisti contemporanei* (Roma, Palazzo delle Esposizioni. 27 gennaio -4 marzo 1979), Electa, Milano, 1979.

¹⁹¹ Luigi Carluccio, *L'avanguardia polacca 1919-1978, Palazzo delle Esposizioni*, «Panorama», «Arte», 6 marzo 1979, p. 19.

¹⁹² Fiamma Arditi, *La stanza verde, Autobiografia di Sandro Manzo*, Electa, Milano, 2017.

¹⁹³ Luigi Carluccio, *Cinque pittori sovietici, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 18 gennaio 1973, pp.13-14.

¹⁹⁴ Luigi Carluccio, *Jean Ipousteguy, Sculture e disegni, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 29 novembre 1973, p. 24.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Luigi Carluccio, *Lorenzo Tornabuoni,, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 17 luglio 1975, p. 17.

¹⁹⁷ Luigi Carluccio, *Fabrizio Clerici, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 20 gennaio 1976, p. 13.

¹⁹⁸ Luigi Carluccio, *Piero Guccione, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 21 dicembre 1976, p. 30.

¹⁹⁹ Luigi Carluccio, *Paul Davis, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1977, p. 21.

²⁰⁰ Luigi Carluccio, *Edward Kienholz, Wolksempfangers, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 3 gennaio 1978, p. 17.

²⁰¹ Luigi Carluccio, *Setsuko, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 15 maggio 1979, p. 24.

²⁰² Luigi Carluccio, *Colette Rosselli, Galleria Toninelli*, «Panorama», «Arte», 9 maggio 1974, pp. 30-31.

²⁰³ Luigi Carluccio, *Alberto Savinio, Disegni, Galleria Il Segno*, «Panorama», «Arte», 11 aprile 1974, p. 28.

Corbusier²⁰⁴; **L'Arco** con i disegni satirici di Mario Mafai²⁰⁵, i taccuini e i progetti scenografici di Gino Severini²⁰⁶; infine **l'Attico** di Fabio Sargentini di cui scrisse la recensione sull'esposizione dei film brevi e degli assemblages di Joseph Cornell, definiti come la messa in scena di una rappresentazione teatrale nella quale presero forma «sogni domestici di lunghe e raffinate evasioni»²⁰⁷.

Non mancarono gli articoli su mostre fotografiche di primo piano, come la mostra presso la galleria **Il Cortile** di Elisabetta Catalano²⁰⁸, collaboratrice dell'Espresso e di Vogue, di cui Luigi Carluccio testimoniò la carrellata di ritratti maschili di artisti famosi, della mostra di Mimmo Iodice²⁰⁹ nello spazio **Il Pictogramma**, in cui raccontò del reportage di viaggio reso con la forza dei contrasti taglienti del bianco e nero, delle fotografie iconografiche di Tina Modotti²¹⁰, per l'occasione accompagnate da alcuni ritratti che le furono scattati da Edward Weston presso la **Galleria L'Obelisco** e infine recensì dei *Racconti celesti* provenienti dal sud Italia di Michele Zaza²¹¹, una mostra inaugurata presso la **Galleria Ugo Ferrante**.

Su Bologna Luigi Carluccio recensì due mostre al **Museo Civico**, le antologiche di Lorenzo Viani²¹², con un testo in catalogo di Franco Russoli, e di Bruno Saetti²¹³, con la curatela di Franco Solani. La testimonianza del critico più consistente riguardò la **Galleria Comunale d'Arte Moderna**, che inaugurò la nuova sede progettata dall'artista e architetto Leone Pancaldi, il primo maggio del 1975, con una mostra dove vennero segnalati, oltre alla testimonianza di una ricca raccolta di opere di Giorgio Morandi, i disegni di scene e di costumi realizzate da Luciano De Vita come ricostruzione delle opere originali Xanti Shawinsky, ultimo esponente della Bauhaus. Seguirono, tra le altre, le mostre dello scultore Luciano Minguzzi²¹⁴, Renzo Vespignani²¹⁵, Sergio Romiti²¹⁶, una grande mostra collettiva sull'astrazione determinata tra Europa e America²¹⁷ a cura di Flavio Caroli²¹⁸, infine un evento con l'esplicito omaggio a Oyvind Fahlstrom, definito dal critico come «lo svedese

²⁰⁴ Luigi Carluccio, *Le Corbusier*, *Galleria Il Segno*, «Panorama», «Arte», 14 dicembre 1976, p. 21.

²⁰⁵ Luigi Carluccio, *Mario Mafai*, *Galleria L'Arco*, «Panorama», «Arte», 20 gennaio 1976, p. 13; in occasione della mostra inaugurata il 12 dicembre 1975, uscì il libro: Giuseppe Appella, Vanni Scheiwiller, *Ricordo di Mafai, Disegni inediti 1928-1965*, prima ed. 1000 esemplari numerati, STI, Roma, 1975.

²⁰⁶ Luigi Carluccio, *Gino Severini, I taccuini e le scene*, *Galleria L'Arco*, «Panorama», «Arte», 22 marzo 1977, p. 15.

²⁰⁷ Luigi Carluccio, *Joseph Cornell, Boxes e film*, *Galleria L'Attico*, «Panorama», «Arte», 10 gennaio 1978, p. 18.

²⁰⁸ Luigi Carluccio, *Elisabetta Catalano. Uomini*, *Galleria Il Cortile*, «Panorama», «Fotografia», 28 giugno 1973, p. 19.

²⁰⁹ Luigi Carluccio, *Mimmo Iodice. Galleria Pictogramma*, «Panorama», «Fotografia», 21 marzo 1974, p. 28.

²¹⁰ Luigi Carluccio, *Tina Modotti. Galleria dell'Obelisco*, «Panorama», «Fotografia», 24 gennaio 1978, p. 15.

²¹¹ Luigi Carluccio, *Michele Zaza, Nuove sequenze. Studio d'arte Ugo Ferrante*, «Panorama», «Fotografia», 7 marzo 1978, p. 19.

²¹² Luigi Carluccio, *Lorenzo Viani, mostra antologica, Museo Civico*, «Panorama», «Arte», 24 gennaio 1974, p. 10-12.

²¹³ Luigi Carluccio, *Bruno Saetti, mostra antologica, Museo Civico*, «Panorama», «Arte», 26 dicembre 1974, p. 22.

²¹⁴ Luigi Carluccio, *Luciano Minguzzi, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna*, «Panorama», «Arte», 22 maggio 1975, p. 22; Marco Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Grafis, Bologna, 1975.

²¹⁵ Luigi Carluccio, *Renzo Vespignani, tra le due guerre, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna* «Panorama», «Arte», 24 luglio 1975, p. 19; Franco Solmi, *Renzo Vespignani, Tra le due guerre*, Galleria d'arte moderna, Bologna, 1975.

²¹⁶ Luigi Carluccio, *Sergio Romiti, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna* «Panorama», «Arte», 13 aprile 1976, p. 17; Maurizio Calvesi, *Sergio Romiti*, Comune di Bologna, Galleria d'arte moderna, Bologna, 1976.

²¹⁷ Luigi Carluccio, *Europa America: l'astrazione determinata 1960-1976, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna* «Panorama», «Arte», 29 giugno 1976, p. 15.

²¹⁸ Flavio Caroli, Gianni Contessi, Franco Solmi, Giuseppe Panza di Biumo, *Europa America, l'astrazione determinata. 1960-1976*, Comune di Bologna, Galleria d'arte moderna, Bologna, 1976.

che alla Biennale di Venezia si presentò come un burattinaio delle immagini»²¹⁹, dal titolo *Ars Combinatoria*, nata dalla collaborazione tra Franco Solmi e Renato Barilli.

A proposito di Firenze, ci fu la mostra di Ennio Morlotti a **Palazzo Strozzi** di opere su carta²²⁰, recensita da Luigi Carluccio nel quadro di un ordinamento storico della grafica d'arte messa in atto con la produzione di monografie curate da un organismo dedicato: Biennale Internazionale della Grafica. Seguirono, tra le altre, le recensioni delle seguenti mostre collettive: *Immagini del quotidiano*²²¹ con una selezione di artisti italiani e *I materiali del linguaggio*²²², con le opere di trentotto artisti tedeschi che avevano soggiornato per una residenza presso Villa Romana, curata da Vanni Bramanti.

La Galleria Civica di Ferrara con sede nel **Palazzo dei Diamanti** figurò nella cronaca di Carluccio con le segnalazioni di alcune antologiche, tra cui quella di Leone Pancaldi, questa volta in veste di artista, con una pittura influenzata dall'informale ma caratterizzata da inserti figurativi;

Pancaldi ha cominciato a dipingere negli anni roventi dell'informale, senza tuttavia rinunciare alla figura, che dal magma della sua materia pittorica emergeva sempre, resistendo alla corrosione integrale. Forse gli anticorpi al veleno dell'informe gli fluivano dalle opere di Carracci, di Guido Reni, degli altri grandi pittori del passato e dei loro sodali, Poussin, per esempio, e Claudio di Lorena, per i quali allestiva le sale d'esposizione nel palazzo dell'archiginnasio di Bologna²²³.

La stessa istituzione venne documentata con le mostre di Roberto Melli²²⁴, di Ugo Attardi²²⁵, di Arturo Carmassi²²⁶, di Mauro Reggiani²²⁷, di Giorgio Morandi²²⁸, infine dell'artista, architetto e designer Nanda Vigo, a cui il critico riconobbe il merito di aver anticipato nei suoi primi vent'anni di attività più di una tendenza.

La mostra di Nanda Vigo, architetto, designer, artista, al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, è comunque una testimonianza di durata sostenuta soprattutto dalla evidenza che i venti anni ch'essa copre sono venti anni di anticipi. Anticipi nell'uso del neon, per esempio, e del vetro, e degli specchi, usati per scrivere il proprio nome, per realizzare lo spazio trasparente delle favole, per specchiare la propria corporea presenza in uno spazio solido generato e continuamente rinnovato dall'immaginazione e dalla capacità di inventare situazioni²²⁹.

²¹⁹ Luigi Carluccio, *Ars Combinatoria, omaggio a Fahlstrom*, «Panorama», «Arte», 27 luglio 1979, p. 18; Renato Barilli, Franco Solmi, *Ars combinatoria: omaggio a Fahlström*, catalogo della mostra inaugurata alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, giugno 1979, Grafis, Bologna, 1979.

²²⁰ Luigi Carluccio, *Ennio Morlotti. Opera grafica, Palazzo Strozzi, Firenze* «Panorama», «Arte», 17 aprile 1973, p. 20.

²²¹ Luigi Carluccio, *Immagini del quotidiano, 1972-1977, 23° premio del Fiorino, Palazzo Strozzi, Firenze* «Panorama», «Arte», 12 luglio 1977, p. 18.

²²² Luigi Carluccio, *I materiali del linguaggio, Artisti tedeschi a Villa Romana, Palazzo Strozzi, Firenze* «Panorama», «Arte», 31 gennaio 1978, p. 16.

²²³ Luigi Carluccio, *Leone Pancaldi, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 29 maggio 1975, pp. 20-24.

²²⁴ Luigi Carluccio, *Roberto Melli, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 14 agosto 1975, p. 12.

²²⁵ Luigi Carluccio, *Ugo Attardi, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 30 marzo 1976, p. 19.

²²⁶ Luigi Carluccio, *Arturo Carmassi, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 28 giugno 1977, pp. 24-27.

²²⁷ Luigi Carluccio, *Mauro Reggiani, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 31 gennaio 1978, p. 16.

²²⁸ Luigi Carluccio, *Giorgio Morandi, mostra antologica, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 29 agosto 1978, pp. 6-7; Franco Solmi, *Giorgio Morandi*, Comune di Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Saica Arti Grafiche, Ferrara, 1978.

²²⁹ Luigi Carluccio, *Nanda Vigo. Frammenti di riflessione, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara*, «Panorama», «Arte», 16 luglio 1979, p. 17; Romana Loda, *Nanda Vigo, Frammenti di una riflessione*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Palazzo dei Diamanti Ferrara, Ferrara, 1979.

3.2 «Bolaffi Arte» e «Il Giornale Nuovo»

Dal 1970 Luigi Carluccio scrisse una serie di articoli per la rivista Bolaffi Arte, fondata nello stesso anno, dall'unione degli editori Bolaffi e Mondadori. Con tre redazioni collocate a Torino, a Roma e a Milano, la rivista si poneva sul mercato come mensile informativo dedicato ai vari settori dell'arte: dalla documentazione sull'arte antica fino alla registrazione delle espressioni contemporanee di maggiore prestigio. Tale pubblicazione offriva informazioni anche sulle quotazioni di mercato di tali settori. Nei testi di Luigi Carluccio qui selezionati, tutti risalenti ai primi anni Settanta, il critico trattò le storie di un gruppo di personaggi che avevano conquistato un ruolo di primo piano nell'arte, attraverso trascorsi inediti e originali.

Il racconto di Luigi Carluccio sulla nascita della Galleria L'Obelisco²³⁰ vide come protagonisti la storia di **Maria e Gaspero Del Corso**, i quali avviarono la loro nuova attività sullo sfondo degli avvenimenti dell'otto settembre 1943, di cui il critico tratteggiò con cura di dettaglio le figure. Maria aveva maturato un'esperienza come articolista su giornali e riviste, scrivendo su argomenti relativi al costume, tanto da venir nominata «la fustigatrice»²³¹ firmando i suoi articoli come Irene Brin²³², lo pseudonimo con cui venne storicamente ricordata. Con Gasparo avevano combattuto a Roma e per qualche tempo si trovarono costretti a nascondersi quando la città fu occupata dai tedeschi. Nel momento in cui poterono riprendere a circolare, Maria cominciò a collaborare con una bottega, una sorta di bazar in via Bissolati dove si vendeva di tutto nel tentativo di ottenere scambi o compensi immediati. In tale contesto prese forma lo smercio di opere d'arte in seguito all'esposizione di oggetti preziosi, per lo più regali di nozze o acquisti fortunati, di cui Luigi Carluccio segnalò: tre disegni di Picasso, altri di De Pisis, di Matisse e un olio di Morandi. L'iniziativa diede la spinta a far sì che gli amici affidassero loro le proprie opere e in breve si costituì una rete di conoscenze attraverso cui i Del Corso vennero in contatto con Renzo Vespignani, insieme al gruppo di artisti del Portonaccio. Secondo la descrizione del critico, una volta liberata la capitale, nella bottega di via Bissolati disegni e quadri presero il posto di argenterie, di cristalli e di orologi, trasformandosi rapidamente in una vera e propria galleria d'arte, che aveva la facciata disegnata da Italo Cremona e l'insegna da Leo Longanesi, dal nome La Margherita. Nel 1946, Maria e Gaspero rilevarono un altro spazio in via Sistina che chiamarono L'Obelisco, in riferimento al monumento che spiccava dal fondo di via Trinità dei Monti. Il primo evento inaugurato fu una grande mostra di Giorgio Morandi che includeva un autoritratto e una *Natura morta con piffero*, destinata ad entrare nella collezione Magnani²³³. Nonostante le diffuse difficoltà del periodo, la presenza di un comando americano nelle vicinanze della galleria si rivelò una coincidenza assai fortunata.

A pace fatta gli americani continuarono a visitare i Del Corso. Tipi vecchi e nuovi arrivavano a Roma con l'indirizzo dell'Obelisco [...] Erano i militari di una volta, tornati alle loro vere occupazioni, nelle redazioni dei giornali e delle riviste di New York e di Chicago o nelle file della diplomazia; ma anche tipi nuovi: direttori di museo, assistenti, critici

²³⁰ Giulia Tulino, *La galleria L'Obelisco: surrealismo e arte fantastica 1943-1954*, De Luca, Roma, 2020.

²³¹ Luigi Carluccio, *Arteoggi: Gallerie e Mercanti, A Roma L'Obelisco di Gaspero Del Corso*, «Bolaffi Arte», giugno 1970, pp. 64-65

²³² Vittoria Caterina Caratozzolo, Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi, *Irene Brin, Gaspero Del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma, 2018.

²³³ Simona Tosini Pizzetti, Stefano Roffi, *Fondazione Magnani Rocca-Catalogo generale*, Nardini, 2001, <<https://www.magnanirocca.it/>>, (ultima visita il 28 dicembre 2025).

d'arte e tutto l'innumerabile staff della moda e dello styling, che subiva, di rincalzo, il richiamo dell'Italia sconfitta e geniale²³⁴.

Tale circostanza venne descritta come prolifica per il successo della galleria, divenendo in breve il ritrovo mondano per italiani e stranieri, in particolare durante le inaugurazioni.

Gettavano un seme dovunque potessero: in un cocktail, un pranzo, un ricevimento ufficiale, un incontro tra amici nelle belle stanze di via Bocca di Leone, nel ristorante alla moda, a Venezia come a Parigi, a Chicago come a Brescia. Qualche volta il seme attecchiva, portandosi addosso le tracce del terreno in cui aveva messo radici²³⁵.

Secondo il critico, la naturale propensione a intessere contatti dei Del Corso, creò i presupposti del loro successo, che si rivelò negli anni di portata internazionale. Riuscirono infatti ad attraversare l'America organizzando lì diverse mostre, tra cui *Tendenze dell'arte italiana*, ed entrarono in contatto con artisti quali Gorki, Tanguy, Bacon, Rauschenberg.

Tali interventi scritti venivano concepiti col il tenore narrativo di un racconto breve, spesso facendo figurare i personaggi come protagonisti di avventure uniche e avvincenti. Un tono riscontrabile in particolare nella descrizione della vicenda di **Pietro Accorsi**²³⁶, un'esperienza che s'incuneava a cavallo della Torino d'inizio Novecento con conseguenze significative per tutto il secolo, divenendo «uno degli antiquari più famosi del mondo e un uomo da leggenda»²³⁷. Il testo fu scritto successivamente a un incontro/intervista con l'antiquario all'epoca ottantenne.

«Quando sono nato», dice, «alle dieci di mattina, la piazza era piena di gente. Tanti signori in cilindro e belle dame con cappelli di piume. Tanti soldati. La banda suonava accanto a un palco addobbato di gale di velluto rosso e di bandiere. C'erano bandiere tricolore a tutte le finestre. Sul palco i ministri, forse anche il re, un principe. Mentre venivo al mondo tirarono giù il grande lenzuolo bianco che ricopriva allora il monumento ad Alessandro La Marmora»²³⁸.

Il racconto di Luigi Carluccio cominciò dagli albori, quando Accorsi nacque nel 1891 a Torino in piazza Bodoni; a circa dieci anni con la famiglia si trasferì in via Po 55, trascorrendo la giovinezza nell'atmosfera «del viavai degli ufficiali della Scuola d'Applicazione, degli allievi dell'Accademia, e delle sartine dei portici di piazza Castello»²³⁹ che Accorsi ricordava come «il tempo dell'istinto»²⁴⁰. Tale istinto venne descritto come il motore che indusse il giovane Pietrino a opporsi al desiderio dei genitori che lo immaginavano assunto alla Fiat (dove comunque lavorò per circa sei mesi), sentendosi più attratto dal ricercare oggetti preziosi di altri tempi che andava ad ammirare nei piccoli negozi di antiquariato. Un giorno incrociò un quadro che generò grande meraviglia nel giovane, tanto da invogliarlo a vendere tutto ciò che era in suo possesso per poter mettere insieme le cinque lire e venti centesimi necessari per l'acquisto, intorno al 1904. Più tardi scoprì con grande sorpresa che quel disegno era un'opera di Jacques Louis David. Coltivò per tutta la giovinezza una passione per le cose antiche con pionieristico spirito da ricercatore, viaggiando allora solo nel torinese con i pochi soldi

²³⁴ Luigi Carluccio, *A Roma L'Obelisco di Gaspero Del Corso, Arteoggi: Gallerie e Mercanti*, cit.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Renato Rizzo, *Pietro Accorsi, Il mercante di meraviglie*, Silvana Editoriale, Milano, 2016.

²³⁷ Luigi Carluccio, *Pietrino Accorsi, Il grande antiquario del barocco piemontese*, «Bolaffi Arte», luglio 1970, pp. 18-23.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem.

che riusciva a racimolare. Nel 1921 conobbe «il cliente più antico e fedele»²⁴¹, Werner Abegg²⁴², per via di una stoffa preziosa del Cinquecento e per un'opera di Roger Van der Velde. La conoscenza tra i due si tramutò in un'amicizia decennale che consentì ad Accorsi di trattare moltissime opere che furono collocate in parte nel Museo Abegg-Stiftung di Berna, fondato nel 1969 e in parte nella villa di Abegg a Riggisberg, a detta del critico interamente arredata con oggetti provenienti da Torino.

La vita di Accorsi è un capolavoro. Le cose che ha trattato sono state quasi sempre capolavori. Sono capolavori le cose di cui si circonda²⁴³.

L'attrazione per i beni preziosi ritornò nel racconto di Carluccio dedicato a *L'amico di Giacometti*²⁴⁴, il medico e collezionista Serafino Corbetta²⁴⁵ di Chiavenna (le fotografie pubblicate nell'articolo furono del figlio Neri Carluccio), titolare di una collezione che nasceva dal desiderio di riscontrare negli oggetti una particolare affinità, una certa rappresentanza di sé, piuttosto che dalla pretesa di possesso. Il critico descrisse la collezione come il frutto di incontri con antiquari e rigattieri, un'abitudine coltivata da Corbetta fin dalla giovinezza. Successivamente, la conoscenza diretta degli artisti favorita dalla frequentazione dei locali di Brera e mantenuta con costanza negli anni, consentì al collezionista una formazione culturale maturata accanto alle opere di maestri quali De Pisis, Carrà, Morandi e Sironi, e poi dei giovani Schifano, Tadini, Valenti, Giacometti e altri. L'amicizia con quest'ultimo nacque in seguito alle cure del medico alla madre dell'artista dal 1956, trasformandosi in un legame profondo e duraturo. La dedizione alla cultura di Serafino Corbetta trovò riscontro anche nella creazione di un parco, *Il Paradiso*, dove si occupò in prima persona della creazione di un orto botanico. L'insieme delle attività portate avanti con generosità e con pieno coinvolgimento, gli valsero alla sua scomparsa una dedica nella piazza adiacente l'ospedale nel Comune di Chiavenna.

Luigi Carluccio raccontò poi la storia del gallerista Guido Le Noci, a partire dalla sua migrazione dal profondo Sud per dirigersi verso la Val Padana, nel 1925. Il critico percorse la carriera del mercante, dalla prima galleria aperta, Borromini, allestita in piazza del Duomo a Milano e poi trasferita al quarto piano di via Manzoni 25, risultando una delle prime gallerie d'arte aperte in un appartamento. Sottolineò l'originale concezione degli allestimenti di Le Noci, con l'impiego di pareti dipinte di nero, dove scorrevano le opere di Savinio, Soldati, Meloni, mentre dal soffitto, sempre nero, oscillavano le prime “macchine inutili” di Bruno Munari. Le Noci emerse come un personaggio proiettato caparbiamente nel futuro, per la capacità di visione che però gli procurò un percorso inedito e rischioso. Un'attitudine che lo indusse alla creazione nella propria terra del premio Taranto nel 1949 suscitando un certo scalpore e poi, nel 1953, a rivoluzionare il Premio Lissone, spogliandolo dalle aspettative proprie delle tradizioni di provincia. Fu direttore nel 1951 della Galleria Bompiani, organizzando con largo anticipo mostre di arte astratta e poi diede nuovamente spazio a figure che rischiavano l'oblio, quali Fillia, Mino Rosso e Osvaldo Licini. Aprì la Galleria Apollinaire a Brera nel 1954, con cui diede l'ultimo saluto ad artisti che da lì in poi sarebbero divenuti “il passato”: De

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Werner Abegg (Zurigo 1903- Berna 1984) fu un industriale tessile che divenne il capo dell'industria di famiglia dal 1924 e collezionò tessuti antichi fin dalla giovinezza; scheda del Museo Torino, <<https://tinyurl.com/2yf89s7e>>, (ultima visita il 22 dicembre 2025); nel 1961 Werner e Margaret Abegg costituirono la Fondazione Abegg allo scopo di tutelare le collezioni <<https://abegg-stiftung.ch/en/>>, (ultima visita il 22 dicembre 2025).

²⁴³ Luigi Carluccio, *Pieterino Accorsi, Il grande antiquario del barocco piemontese*, cit.

²⁴⁴ Luigi Carluccio, *L'amico di Giacometti*, Bolaffi Arte, ottobre 1970, pp. 42-46.

²⁴⁵ Grytzko Mascioni, *Ricordi di Serafino Corbetta, medico di Giacometti*, Archivi RSI, 1969.

Chirico, Savinio, Morandi, per lanciarsi con Pierre Restany nell'avventura con artisti come Fautrier e Klein.

L'ho incontrato nel momento più rovente della sua preparazione della mostra del Nouveau Réalisme cioè nel momento di uno dei suoi successi più vistosi. Dietro la maschera dell'uomo sicuro di sé e di ciò che ormai vuole m'è sembrato di vedere affiorare un segno di smarrimento. Lo smarrimento dell'uomo del Sud, che sa che sotto i piedi la terra può tremare ancora²⁴⁶.

Una figura misteriosa fu protagonista di un testo dedicato a un anonimo collezionista, una scelta dettata dalla volontà di mettere al centro il valore della raccolta sottraendo argomenti a eventuali chiacchiere che avrebbero potuto svilupparsi attorno a essa. Si trattava di una vecchia conoscenza di Luigi Carluccio e in *Una collezione di capolavori* fu documentata la ricorrente riproduzione di tali opere in innumerevoli cataloghi, eccellenze dell'arte italiana ed europea contemporanea, che riflettevano per l'anonimo collezionista un interesse preminente che s'imponeva in ogni aspetto della sua vita, rappresentando i momenti di «evasione dal banale quotidiano dei contenuti e delle polemiche»²⁴⁷. Una collezione avviata dal 1926 – con i fauves toscani, poi Giorgio Morandi, Arturo Martini, Filippo De Pisis, Mario Sironi, artisti con i quali maturò relazioni di vicinanza, fino ai più giovani – che si poteva qualificare come una sorta di percorso tra le “stanze” dell'arte italiana, «spazio fisico ed entità poetica»²⁴⁸, creata autonomamente secondo il gusto personale, tralasciando talora anche dei grandi nomi, quando questi si rivelavano distanti da una certa sobrietà che il «collezionista ha voluto raggiungere anche nelle espressioni della sua stessa vita»²⁴⁹.

C'è la stanza di Morandi dunque che da sola potrebbe rappresentare la gloria dell'artista; la stanza di Sironi con le periferie e l'indimenticabile *Mendicante* e l'imprevedibile *Interno con Manichino* d'epoca metafisica; non lontano dalla stanza metafisica, appunto, dominata dalle opere di De Chirico e di Carrà, eccezionali queste ultime: *Natura morta metafisica*, *La Musa metafisica*, *La Camera Incantata*. Ci sono le stanze di Boccioni, di Campigli, di Scipione, di Mafai, di Modigliani, di Rosai, di Semeghini e quella di De Pisis, che ripete il miracolo di Morandi²⁵⁰.

Una piccola porzione della collezione del conte Giuseppe Pansa di Biumo venne documentata in un articolo dedicato alle antiche scuderie di una villa settecentesca a Varese, fondata in origine per volontà del marchese Menafoglia, ministro delle finanze del Duca d'Este. Villa Menafoglia Litta Panza venne acquisita dal conte Giuseppe Pansa di Biumo nel 1956 adattando la struttura alla grande collezione di arte americana di cui fu titolare, includendo le espressioni dall'informale fino alla pop art, arrivando poi a rappresentare tutte le varianti dell'arte concettuale. Il critico segnalò gli allestimenti realizzati a regola d'arte negli spazi delle scuderie, dove coesistevano le opere di Bruce Nauman – tra cui *Green light corridor*, *Acoustic piece* –, di Dan Flavin – tra cui *Diagonal*, *Red red red* –, di Bob Morris – *Untitled e I beam* – e di Richard Serra – *Two leads rolls piece*, *Rubber beelt piece*, *Lead strips piece* –, con la creazione delle atmosfere e degli accorgimenti indispensabili al corretto funzionamento delle opere. Trattandosi di veri e propri dispositivi, vennero messi a punto i più opportuni adattamenti strutturali, come nel caso della sonorizzazione ambientale fondamentale per le opere di Bruce Nauman.

²⁴⁶ Luigi Carluccio, *La malinconia del successo*, Bolaffi Arte, dicembre 1970, pp. 40-45.

²⁴⁷ Luigi Carluccio, *Una collezione solo di capolavori*, Bolaffi Arte, maggio 1971, pp. 46-52.

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ibidem.

La luce verde, che si spande fuori dalle grandi porte di legno massiccio delle rimesse delle carrozze, appare infatti, vista dal cortile come un lume e come un richiamo di magia. È il *Green light corridor* di Bruce Nauman, un corridoio lungo e stretto dentro il quale lo spettatore, il visitatore anzi, trova il suo inferno luminoso. [...] il *Video corridor*, la *Surveyalance piece* e la *Acoustic piece* tendono a provocare una sensazione di lontananza, cioè di scorporamento assoluto. In questi ambienti di eccezione si verificano fenomeni di eccezione²⁵¹.

L'ultimo gruppo di articoli scritti da Luigi Carluccio uscirono su «Il Giornale Nuovo» di Indro Montanelli nel 1981. La prima uscita del quotidiano risaliva al 25 giugno del 1974 con un'editoriale in cui lo stesso fondatore espose le ragioni e gli obiettivi della nuova realtà giornalistica²⁵². Ispirata da valori di natura liberal conservatrice, il quotidiano cercò di mantenere negli anni un taglio indipendente che lo rese infatti criticabile da destra e da sinistra.

Il 30 gennaio del 1981²⁵³, Luigi Carluccio esordì con la lunga recensione su un evento inaugurato presso la Royal Academy di Londra, *A new spirit in painting*, destinato a conquistare un importante prestigio storico negli anni, tanto che in tempi recenti divenne oggetto di celebrazioni e un punto di riferimento²⁵⁴ per richiamare le fasi in cui la pittura necessitava di riconferme sul mercato dell'arte. Con una selezione di trentotto artisti, alcuni di chiara fama e altri di nuova generazione, cioè maturati tra gli anni Cinquanta e Settanta, Norman Rosenthal, Christos Joachimides e Nicholas Serota misero a punto un progetto espositivo dove “new” sottintendeva l'idea di riconsiderare la pittura in una nuova chiave, pur con tutto il carico di significati annessi alla sua lunga tradizione. L'iniziativa diede adito a un acceso dibattito: chi, come Luigi Carluccio, vi riconosceva il ritorno a un «paradiso perduto»²⁵⁵, chi invece qualificò il progetto al pari di un «cold turkey»²⁵⁶, come fu il caso di «Art Forum» che considerò l'intera operazione retrograda e conservatrice.

Si prenda una quarantina di artisti (38, per l'esattezza), un Lucien Freud, che dà alle sue figure un corpo che sembra modellato nella creta e un Gerhard Richter, che invece dissolve in un transito di vapori l'Annunciazione di Tiziano, un Picasso che è già morto più che nonagenario e un Mimmo Palladino appena esce dall'uovo: si mettano insieme tante loro opere, 145 in pratica, quindi si agiti il tutto come il fondo di un caleidoscopio. L'effetto può essere sorprendente [...] Bel titolo, accattivante e al tempo stesso inquietante, difficile da tradurre perché può sottintendere

²⁵¹ Luigi Carluccio, *Nelle scuderie a Varese un tempio per l'arte americana*, Bolaffiarte, febbraio 1972, pp. 42-45.

²⁵² «Questo giornale nasce da una rivolta e da una sfida. La rivolta è contro uno stato di fatto che espone i giornalisti a ogni sorta di condizionamenti patronali e corporativi. La sfida è alla ineluttabilità di questa situazione. Noi siamo convinti che un gruppo di uomini professionalmente selezionati e fermamente decisi a servire soltanto il lettore possono ottenere da lui quanto basta a sostenere la loro impresa senza bisogno di mettersi all'ombra - o alla greppia - di un protettore», così Indro Montanelli aprì il primo numero del suo «Giornale Nuovo», Indro Montanelli con Luigi Mascheroni *Come un vascello pirata. 50 anni de «Il Giornale» nelle parole del suo fondatore*, Rizzoli, pubblicato da Mondadori Libri S.p.a, Milano, 2024, e-book, p. 80.

²⁵³ Norman Rosenthal, Nicholas Serota, Christos M. Joachimides, *A new spirit in painting 1981* - Auerbach, Bacon, Balthus, Baseliz, Calzolari, Charlton, Chia, Fetting, Freud, Grauhner, Guston, Hacher, Helion, Hockney, Hodgkin, Hödicke, Kiefer, Kirkeby, Kitaj, Koberling, De Kooning, Kounellis, Lüpertz, McLean, Marden, Matta, Merz, Morley, Paladino, Penck, Picasso, Polke, Richter, Ryman, Schnabel, Stella, Twombly, Warhol - 15 gennaio - 18 marzo 1981, The Royal Academy of Arts, catalogo ed. Weidenfeld&Nicolson, London, 1981.

²⁵⁴ Si veda: Critic's choice by Jackie Wullschlager, *A New Spirit Then, A New Spirit Now*, «Financial Times, Life & Arts» 29 settembre 2018, recensione della mostra tenuta presso Almine Rech gallery, 2 ottobre - 17 novembre 2018, curate da Norman Rosenthal, p.16; *The return of the Spirit in Painting*, 5 febbraio - 27 settembre 2020, Whitechapel Gallery, London, 2020.

²⁵⁵ Luigi Carluccio, *Quel nostro paradiso perduto*, «Il Giornale Nuovo», 30 gennaio 1981, p. 4.

²⁵⁶ «*A new spirit in painting 1981* isn't just a turkey - it's the same old turkey dusted off and disguised. Cold, mangled and covered with fluff, it may stick in our throats [...]. Stuart Morgan, *Cold turkey: A New Spirit in Painting at the Royal Academy of Arts*, «Art Forum», aprile 1981, vol. 19, p. 46.

molte cose, tendenze, movimenti, sensibilità, o nuove disponibilità degli artisti, dei critici, dei mercanti, e dei collezionisti a riconsiderare situazioni che per molti anni sono state relegate nell'area dei rifiuti o delle retroguardie²⁵⁷.

La spia di un cambiamento di rotta, rispetto alle avanguardie del periodo, per ricollocare nelle sfere dell'attualità il mezzo pittorico pareva condiviso da più fronti. Infatti, negli stessi giorni al Beaubourg di Parigi si stava svolgendo un'altra mostra curata da Jean Clair: *Les Realismes*. Venne così esplicitato il tentativo di ricondurre l'attualità artistica alla tradizione figurativa novecentesca, in contrasto con l'antico auspicio di Lionello Venturi, richiamato da Carluccio, il quale immaginava l'astrattismo come *condicio sine qua non* di appartenenza al mondo moderno. Il progetto londinese risultò di grande richiamo a partire dalla scelta della sede; la Royal Academy era infatti «il tempio del conservatorismo inglese in arte»²⁵⁸ e fu la prima volta che si aprì all'attualità. Uno dei problemi posti dalla curatela riguardava la possibilità di riconoscere oggettivamente un comune denominatore nei pittori che superasse i confini nazionali. Secondo Carluccio, la sola scelta del mezzo rappresentava un importante segnale che costituiva un valore comune. Inoltre, il ritratto, e in generale l'attenzione alla figura umana dimostrata, insieme all'enfasi emotiva che ne scaturiva, costituivano il ritorno a un'espressività da cui si poteva cogliere la presa di distanza dall'approccio razionalistico che caratterizzava le avanguardie, grazie «a una farandola di richiami della nostra memoria: lirismi romantici, oggettivazioni esasperate, violenze espressionistiche, dissacranti ironie Dada»²⁵⁹. Sedici degli artisti presenti avevano preso parte alla Biennale del 1980, quella diretta da Luigi Carluccio, un dettaglio che il critico volle sottolineare per indicare il proprio contributo all'inizio del nuovo corso auspicato. Tra i più giovani nominò Mario Merz con *Rhinoceronte* e Mimmo Paladino con *Rosso Silenzioso*. Luigi Carluccio fece parte del comitato d'onore istituito per l'organizzazione dell'evento, insieme ad Alan Bowness, Dominique Bozo, Thomas M. Messer, Wieland Schmied, Stephan Waetzoldt.

Graham Sutherland fu protagonista di un'antologica curata da Giovanni Testori²⁶⁰ presso la Galleria Bergamini di Milano, un evento indicato da Luigi Carluccio come la ricostruzione del percorso dell'artista, a partire dai disegni del 1918 e dalle acqueforti del 1930, per arrivare alle più recenti opere del 1979. Un lavoro che rifletteva i drammi del Novecento, introiettati da Sutherland e poi rielaborati attraverso la rappresentazione metaforica e visionaria di una natura ferita, divenuta il riflesso di una dimensione esistenziale governata dal caos.

Sutherland sta in mezzo al guado, sul filo di un sentiero che taglia un bosco tra una realtà o una natura che emerge dal caos alla forma o una realtà o natura che dalla forma oscuratamente può tornare al Caos; che tende anzi a ritrovare nell'oscurità del Caos la sua origine e forse una diversa ipotesi di bellezza [...]»²⁶¹

Un articolo sulla mostra di Renato Guttuso curata da Giuliano Briganti, presso la galleria Rondanini di Roma, fu l'occasione per offrire un'approfondita e appassionata lettura dell'opera dell'artista tanto apprezzato dal critico. L'immagine di una tigre dipinta nell'atto di passeggiare in un giardino «non è una belva in gabbia ma la silenziosa visitatrice della sera»²⁶² introdusse il testo di Luigi Carluccio a

²⁵⁷ Luigi Carluccio, *Quel nostro paradiso perduto*, cit.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Giovanni Testori, Francesco Porzio, *Sutherland*, ed. Galleria Bergamini, Milano, 1981.

²⁶¹ Luigi Carluccio, *Sutherland: caos e forma*, «Il Giornale Nuovo», 20 febbraio 1981, p. 4.

²⁶² Luigi Carluccio, *Metti una tigre in giardino*, «Il Giornale Nuovo», 13 marzo 1981, p. 4.

partire dal tema centrale de *Le allegorie*, una serie avviata da Guttuso dal 1978 con l'opera *San Gerolamo e le tre età*, passando per *Il sonno della ragione produce mostri*²⁶³ fino al *Bivacco delle streghe*, indicata dal critico come l'epilogo finale. La scansione delle fasi di lavoro del «pittore di storia»²⁶⁴ s'intrecciavano con elementi derivanti dal costante dialogo interiore che alimentava la poetica dell'artista, «pensieri che sono ricorrenti, di monologhi o di dialoghi con i propri miti»²⁶⁵, facendo emergere una componente privata che trovò concretizzazione esplicita nella serie *Autobiografia* del 1966 ma anche nelle rappresentazioni messe a punto con la serie *Visite*, dove si riflettevano l'immaginario e l'identità coesistendo in un'unica cornice.

Presenza imprevedibile e inedita nella iconografia guttusiana, questa splendida figura di tigre chiude una rappresentazione che muove dalla serie delle grandi «allegorie» del 1979, ma non è un'allegoria, è semmai una metafora, forse anche qualcosa di molto diverso dalla metafora: la figura che lo spirito conferisce ad un sentimento che bisogna domare, addomesticare e con il quale bisogna convivere²⁶⁶.

L'antico tema dell'Età dell'oro fu il cuore pulsante di una ricerca decennale portata avanti da Ruggero Savinio, insieme ad altri soggetti di natura mitologica (*La ninfa Eco e Tiberio*), che presero forma nella personale inaugurata presso la galleria Bergamini di Milano nel 1981. Per l'occasione, oltre alla mostra di pittura, venne presentato un volume²⁶⁷, con l'introduzione di Vanni Scheiwiller, con tre racconti scritti dallo stesso artista.

Sto pensando di porre mano ad un quadro il cui tema mi perseguita da un po'; si chiamerà *L'Età dell'oro*, sarà il tentativo di resuscitare il vecchio tempo delle antiche fiabe, quando tutto era ordinato da una sovrumana armonia calma e tranquilla²⁶⁸.

Lo stimolo iniziale per l'avvio della serie fu una foto scattata durante un viaggio dell'artista in Grecia, un riferimento che acquisì nell'interpretazione del critico un valore autobiografico, rilevabile «seppure in una catena a maglie larghe, e riconducono attorno alla figura del pittore altre presenze, o altre ombre inquietanti»²⁶⁹. Un'opera raccontata come una sostanza fuori dal tempo, rivelandosi esclusivamente per mezzo dell'essenza pittorica – colore, luce, materia – divenendo il valido strumento di meditazione sulle variazioni di significato del concetto di “vecchio” e di “antico”, un problema sollecitato dal testo introduttivo dello stesso Savinio.

Il primo incanto dei dipinti di Savinio, di queste appassionate a volte struggenti variazioni sul tema dell'*Età dell'oro* e della *Ninfa Eco*, sta infatti nel tentativo di far combaciare due tempi così lontani tra di loro e nell'aspirazione a dare al presente l'intensità e la verità del passato già trasfigurato e dilatato nella dimensione del mito, o di far rifluire, affluire quel passato verso il nostro presente in tutta la sua possibile vivezza²⁷⁰.

²⁶³ Il numero dell'Espresso, n.33, del 17 agosto 1980 pubblicò in copertina l'opera di Renato Guttuso, ispirata e in dialogo con l'incisione di Francisco Goya (probabilmente anche con la Guernica di Picasso e altre opere di pittura storica) che riportava lo stesso titolo, esplicitamente dedicata alla Strage di Bologna del 2 agosto 1980, data che fu riportata nel quadro accanto alla firma dell'artista.

²⁶⁴ Luigi Carluccio, *Metti una tigre in giardino*, cit.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ruggero Savinio, introduzione di Vanni Scheiwiller, *L'età dell'oro*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1981.

²⁶⁸ Luigi Carluccio, *Le luci inquietanti di Ruggero Savinio*, «Il Giornale Nuovo», 17 aprile 1981, p. 4.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Ibidem.

La mostra fu accompagnata da un catalogo con l'introduzione di Roberto Tassi e di Giorgio Agamben²⁷¹.

«L'arte come bisogno di libertà»²⁷² fu il sottotitolo della mostra antologica di Armando Pizzinato, allestita nell'Ala Napoleonica del Museo Correr di Venezia. Luigi Carluccio percorse la vicenda di Pizzinato e i suoi incastri nel quadro dei fenomeni che avevano caratterizzato il tessuto dell'arte italiana nel corso del Novecento: la Nuova secessione artistica guidata da Giuseppe Marchiori e il Fronte nuovo delle arti, il Realismo politico tra gli anni Sessanta e Settanta. L'artista transitò agilmente da uno spontaneo naturalismo alle ricerche formali di matrice avanguardistica nel clima originario del contrasto tra realismo ed astrattismo. La narrazione di Carluccio rivelò una vicenda amara da cui però scaturì da parte dell'artista una straordinaria consapevolezza del mezzo pittorico in tutte le sue possibilità.

A credere nel realismo restarono Guttuso e Pizzinato, ma Pizzinato continuava a credere che si potesse stare dalla parte dei lavoratori in lotta e che si potesse al tempo stesso parlare una lingua universale [...] Egli ha vissuto gli anni più amari quando è rimasto solo a sostenere una posizione che tutti o quasi tutti i compagni di strada avevano abbandonato. Poco meno di un decennio: dal 1950 ai primi anni Sessanta, da quando cioè il realismo a poco a poco fu affossato dagli stessi che ne erano fatta bandiera e la rivista *Realismo* che ne era la voce ufficiale fu liquidata. Lui stesso, come ci ricorda una breve nota autobiografica, fu salutato come un caduto sul campo nella battaglia perduta per un'arte nazional-popolare in un'orazione di Antonello Trombadori alle Botteghe Oscure²⁷³.

Il ritorno di Pizzinato alla pittura venne narrato come l'esito della pacificazione successiva al distacco dall'ambiente artistico e mediato dalla stretta vicinanza ai propri luoghi: la casa, il giardino, la riscoperta della natura. Il risultato fu il desiderio di strutturare una «tensione lirica» propria da cui presero forma i *Giardini* del 1962, opere che dimostrarono un rapporto rinnovato con l'esercizio pittorico, svolto nel perimetro di una solitaria realtà.

Per il decennale della morte, la Galleria Giulia di Roma organizzò una mostra di Domenico Gnoli, recensita da Luigi Carluccio, la cui opera venne giudicata garbata e gentile «ma senza cedimenti per quel che riguarda la fermezza delle immagini»²⁷⁴. Un lavoro che, secondo il critico, si accostava alle problematiche poste dalla pop art solo per ciò che concerneva la scelta dei soggetti, selezionati tra i nuovi beni di consumo, mentre l'elaborazione pittorica e la cura, persino ossessiva nella resa del pattern, erano il nodo centrale dell'opera rendendo secondaria l'importanza del soggetto. L'opera di Gnoli imponeva all'osservatore la concentrazione necessaria a mettere a fuoco la natura dell'oggetto, solitamente proveniente dal panorama offerto dalle ordinarie consuetudini quotidiane.

Si potrebbe dire che Gnoli, passando dall'eccitazione fantastica al contatto diretto, a quel toccare terra coi piedi, che costituisce il momento risolutivo dell'infinita varietà di situazioni oggettive, ha capito un giorno che la storia dipende realmente dal naso di Cleopatra, dalla quantità, dalla qualità e dal sistema dei pori di un naso.

Ha capito anche che la festa si riduce a una fetta di torta, assunta come simbolo e punto finale di un evento. Ha capito infine che le relazioni di causa ed effetto in una stanza piena di persone e di cose possono ridursi alla pressoché

²⁷¹ Roberto Tassi, Giorgio Agamben, *Ruggero Savinio*, ed. Grafic Olimpia, Milano, 1981.

²⁷² Armando Pizzinato, Giovanni Caradente, Pizzinato, *L'arte come bisogno di libertà, 1925-1981*, Marsilio, Venezia, 1981, stampato in occasione della mostra tenuta presso il Museo Correr dal 10 aprile al 31 maggio 1981.

²⁷³ Luigi Carluccio, *Dalla parte della libertà tra illusione e delusione*, «Il Giornale Nuovo», 24 aprile 1981, p. 4.

²⁷⁴ Luigi Carluccio, *Il linguaggio delle cose, Una rassegna dedicata a Domenico Gnoli*, «Il Giornale Nuovo», 8 maggio 1981, p. 4.

ineffabile imminenza di un'asola, di un bottone, di una coda di capelli; o delle linee d'incontro dell'angolo di una poltrona.

Possedere uno di questi poveri elementi vuol dire possedere la chiave che decifra il linguaggio delle cose e dare principio alla ricognizione del mondo intero partendo dalla certezza quasi ovvia di un suo frammento qualunque²⁷⁵.

L'esposizione valorizzò gli ultimi cinque anni di produzioni artistiche. Per l'occasione uscì un catalogo²⁷⁶ che includeva la sua attività di scenografo, costumista, illustratore per varie riviste americane – tra cui «Life», «Show», «Fortune» – e per l'editoria, tra cui la copertina de *Il barone rampante* di Italo Calvino per Einaudi.

L'interesse di Luigi Carluccio per le arti applicate si manifestò in un articolo relativo a una mostra di Vittorio Zecchin, titolare della singolare vicenda in cui sapienza artigianale e arte si combinavano egregiamente sullo sfondo della tradizione del vetro di Murano. La formazione di Zecchin avvenne in una famiglia di tecnici vetrai, a cui seguì la frequentazione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nel suo racconto, Luigi Carluccio si soffermò sulle ricorrenti visite alle Biennali, che suscitarono nell'artista un interesse specifico per l'«artificio elegante»²⁷⁷ e per la «linea espressiva del segno che contorna e chiude il colore»²⁷⁸, riscontrabili in particolare nell'iconografia proposta da Preraffaelliti e da tutte le produzioni racchiuse nelle categorie dell'Art Nouveau o del Liberty.

Gli incontri decisivi di Vittorio Zecchin furono, nel 1905, alla Biennale di Venezia, con Jan Toorop un pittore olandese oriundo di Giava e nel 1910 con Gustave Klimt, l'artista che a quel tempo dominava la scena e Boccioni definiva l'astro artificiale. Le fragili figure femminili di Toorop e i loro gesti rituali, i lunghi occhi cigliati, le chiome lunghe come mantelli sino ai piedi, possono a volte apparire come sinopie delle opere di Vittorio Zecchin, che però trasferisce in purissimo ornato tutto ciò che nell'olandese di Giava si esprime con intensa ambiguità anche formale, con un grafismo viperino²⁷⁹.

Dopo una serie di cicli pittorici – tra cui l'opera *Le mille e una notte*, riconosciuta da Carluccio come il capolavoro dell'artista, progettata per l'albergo Terminus intorno al 1914, «dieci pannelli dipinti a tempera su tela, nei quali tutto il repertorio dell'artista si carica d'oro»²⁸⁰, debitrice delle icone dei mosaici ravennesi e della pittura klimptiana – Zecchin, ritornò alla lavorazione del vetro dall'inizio degli anni Venti. L'esposizione venne documentata da un catalogo²⁸¹ correlato da un testo di Guido Perocco.

Luigi Carluccio dedicò un lungo articolo all'opera di Man Ray, scritto in occasione della sua personale tenuta presso lo Studio Marconi di Milano, in cui vennero presentati ventisei ritratti femminili, includenti molti nudi, facenti parte della donazione concessa da Juliet Man Ray al Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, avviato e diretto da Carlo Arturo

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Carlo Bertelli, *Domenico Gnoli*, Galleria Giulia, Roma 1981; nel 2021 l'opera di Domenico Gnoli venne inserita in un calendario di mostre della Fondazione Prada dedicate ad artisti considerati “outsider” – quali Edward Kienholz, Leon Golub, William Copley – nel corso del Novecento, si veda: Carlo Barbatti, Italo Calvino, Germano Celant, Giulia Lotti, André Pieyre de Mandiargues, Salvatore Settis, *Domenico Gnoli*, catalogo concepito da Germano Celant, prefazione di Miuccia Prada e Patrizio Bertelli, Fondazione Prada, Milano, 2021.

²⁷⁷ Luigi Carluccio, *Paradiso Artificiale*, «Il Giornale Nuovo», 22 maggio 1981, p. 4.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Guido Perocco, *Vittorio Zecchin*, Ca' Pesaro, Venezia, Electa, Milano, 1981.

Quintavalle. Le stampe vennero realizzate da Paolo Vandasch nello studio di Mario Carrieri a Milano.

Sono immagini che possiedono una tensione interiore levigata dal suo guscio esterno, tensione meditativa, altre volte ridente, nelle quali avvertiamo che Man Ray si mescola liberamente alla vita e ne percepisce la bellezza fisica, oggettiva, al tempo stesso la sua parte di mistero o di segreto. In catalogo c'è anche un breve testo di Man Ray, *Inventory of a woman head*, ricognizione di un volto di donna, che si conclude con la citazione di Breton: «Il ritratto di una creatura che si ama deve poter essere non soltanto un'immagine alla quale si sorride ma anche un'immagine che si interroga come un oracolo»²⁸².

«Dipingo ciò che non può essere fotografato. Fotografo quel che non desidero dipingere [...] Non sono un fotografo della natura ma della fantasia»²⁸³, furono alcune famose citazioni con cui il critico introdusse il lavoro dell'artista per collocarne la prassi che si esprimeva in due processi paralleli e distinti: la fotografia, intesa come l'esecuzione pratica di un progetto «una questione di calcolo, un punto già fissato in precedenza»²⁸⁴ e la pittura come un'esplorazione avventurosa messa in atto attraverso un processo creativo. Il critico tenne a sottolineare l'originalità di un'opera complessiva di natura poliedrica che maturò nell'ambiente vivace delle avanguardie storiche, la cui fama fu conquistata in prima istanza con le *rayografie*, concepite ed elaborate ricorrendo a diverse tecniche e modi di rappresentazione, il ready-made rettificato – *Cadeau*, *Object to be Destroyed*, *L'enigma di Isidore Ducasse* – e il ritratto fotografico con cui venne testimoniata una fitta rete di relazioni con le figure più significative e radicali dell'arte contemporanea del Novecento, tra cui Duchamp, Breton, Picasso, Gertrude Stein, Virginia Wolf, James Joyce, e molti altri. Tali relazioni avevano per l'artista un significato profondo; dichiarò infatti che l'interesse per l'opera degli artisti fotografati veniva condizionata dall'esistenza o meno della reciproca stima. Nella sua autobiografia, *Autoritratto*²⁸⁵, assegnò infatti dei voti, una sorta di indice di interesse e di amicizia, con cui illustrò al lettore un'informazione sui livelli d'intesa vissuti attraverso le proprie relazioni.

L'influenza sul territorio marchigiano dell'artista Lorenzo Lotto venne testimoniata da Luigi Carluccio in occasione di una mostra ad Ancona tenuta a metà del 1981, curata da Paolo Dal Poggetto e Pietro Zampetti, dislocata tra la Chiesa del Gesù, San Francesco alle Scale e alla Loggia dei Mercanti²⁸⁶. Il critico segnalò a proposito la produzione di un catalogo che divenne un importante riferimento storico per lo studio dell'opera dell'artista. Tale evento, preceduto da un'analoga ricognizione svolta a Treviso l'anno precedente, venne descritto come la ricostruzione del «panorama» artistico che gravitò attorno all'artista, tenendo conto che «per tutta la prima metà del '500 Lorenzo Lotto rappresenta il vero punto di riferimento dell'arte nelle Marche»²⁸⁷. Nel suo articolo, Luigi Carluccio ricostruì una biografia da cui affiorava una vita d'artista densa di avvenimenti ma assai travagliata: la ricerca di commesse per le chiese e per i parroci di campagna, viaggiando da Treviso, ad Ancona, a Bergamo, l'incapacità di conquistare il favore delle grandi capitali dell'arte del periodo, cioè Roma e Venezia. Rivelò che Venezia, la sua patria, non gli

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Luigi Carluccio, *Tutte le donne di Man Ray*, «Il Giornale Nuovo», 26 giugno 1981, p. 4.

²⁸⁴ Ibidem

²⁸⁵ Man Ray, *Self Portrait*, An Atlantic Monthly Press Book, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, first edition, 1963.

²⁸⁶ Paolo Dal Poggetto, Pietro Zampetti, *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*. Centro Di, Regione Marche, Ancona, 1981.

²⁸⁷ Luigi Carluccio, *Quel genio vagabondo*, «Il Giornale Nuovo», 10 luglio 1981, p. 4.

riconobbe un particolare talento, tanto che nel suo trattato, Ludovico il Dolce nel 1557, solo un anno dopo la morte del Lotto (data presunta), lo menzionò come esempio di cattiva pittura, riferendosi a una tavola sita nella chiesa dei Carmini nella stessa città veneta. Si apprese così che ci vollero tre secoli e il lavoro di Bernard Berenson per riscoprirne la grandezza. Quest'ultimo attraversò tutta l'Italia, a partire da Venezia, per andare alla scoperta delle tracce che ne rivelavano l'autenticità e il valore²⁸⁸.

Vecchio, insoddisfatto di se stesso, il Lotto dipinge ancora prima di morire uno dei suoi capolavori: *Presentazione di Gesù al tempio* che è del Palazzo Apostolico di Loreto e che Berenson non ha avuto paura a giudicare: «Forse la pittura più moderna dipinta da un antico maestro italiano» notando portentosi precorriti dell'impressionismo[...] Ma per finire voglio citare Pietro Zampetti che riferendosi al periodo bergamasco del Lotto scrive in catalogo: «L'alleanza fra il Lotto e i pittori locali, tra cui Previtali e Cariani, è un evento carico di avvenire, perché risponde alle esigenze di una cultura che voleva rimanere legata a certa naturalezza, a certo vivere nella concretezza delle cose che è tipica esigenza espressiva bergamasca e che giunge fino a Manzù, fino a Ermanno Olmi regista de *Il posto e L'albero degli zoccoli*»²⁸⁹.

Il 1° settembre 1981 al Palazzo dei Congressi di San Marino inaugurò una grande mostra dedicata a Emilio Vedova curata da Giulio Carlo Argan e da Maurizio Calvesi, dal titolo *Compresenze 1946-1981*²⁹⁰. La cronaca di Luigi Carluccio percorse un'esposizione concepita in «gruppi di opere»²⁹¹ per evidenziare lo sviluppo dei singoli temi trattati dall'artista, ciascuno corrispondente a uno specifico periodo: dalla gestualità potente dei lavori realizzati tra il 1959 e il 1962, «ampi gesti, ampie macchie espanse, quasi grandi corali nel quale i toni gravi del nero e del grigio incalzano i verdi, i rossi, i gialli, i blu, li serrano in una struttura che è ancora mobilissima ma tende a diventare architettura»²⁹², alle *Geometrie* del 1946-1950, il periodo del famoso dibattito tra realismo e astrattismo, con Vedova che aderì a quest'ultima fazione «per un contenuto che sia tutto coinvolto con l'esistere piuttosto che con l'essere»²⁹³, fino alle opere prodotte tra 1962 e 1981 con l'esposizione di cicli di litografie e di acqueforti di grande dimensioni che, secondo il critico, richiamavano la cartellonistica stradale. Luigi Carluccio individuò nei *Plurimi*, realizzati in due gruppi tra il 1962 e il 1965 e tra il 1977 e il 1980, l'elemento più affascinante della mostra in ragione della loro maggiore aderenza alla formula tradizionale del quadro. Il primo gruppo fu una sorta di diario da Berlino, *Absurdes Berliner Tagebuch*, relativo alla lunga esperienza berlinese di Vedova. L'esposizione includeva anche una serie di fotografie che illustravano l'artista al lavoro, dando grande importanza all'azione di Vedova e all'energia che ne scaturiva nel complesso rapporto tra colori, materia, tela, acidi, e tutto ciò che concerneva la prassi pittorica, coinvolgendo, quindi, anche lo spettatore nel corso della creazione.

Argan scrisse allora che i plurimi erano pittura «strutturalmente nuova, condotta su molti piani, con molte eventualità di visione». È evidente che la gestualità senza limiti di Vedova dovesse prima o poi uscire dalla costrizione della parete

²⁸⁸ Bernard Berenson, a cura di Luisa Vertova, *Lorenzo Lotto*, Ascondita, Milano, 2008; il 22 ottobre 2025 è stato presentato un documentario su Sky Arte per raccontare il viaggio compiuto da Berenson attraverso l'Italia che aveva lo scopo di individuare le opere di Lorenzo Lotto e segnalare eventuali errori secondo il suo metodo di attribuzione: *Lotto e Berenson: destini incrociati*, scritto da Didi Gnocchi e Arianna Marelli, regia di Simona Lisi, con la partecipazione e il supporto di Flavio Caroli, Francesca Coltrinari e Miguel Falomir, ed. Sky Arte, Milano, 2025.

²⁸⁹ Luigi Carluccio, *Quel genio vagabondo*, cit.

²⁹⁰ Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, *Vedova Compresenze 1946-1981*, catalogo della mostra tenuta presso la Repubblica di San Marino, settembre-ottobre 1981, Electa, Milano, 1981.

²⁹¹ Luigi Carluccio, *E il gesto uscì dalla cornice*, «Il Giornale Nuovo», 5 settembre 1981, p. 4.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem.

e della cornice; così in un trasporto che è insieme felice e sconcertante, egli sottrae l'opera alla cornice, la getta nello spazio, articolandola poi ancora all'interno della sua stessa presenza su cardini, chiavarde e lacci di corda. [...] Un grande plurimo esposto nel padiglione Universale di Montreal nel '67 si intitolava *Il percorso italiano. Scontro di situazioni*. Era lungo 51 metri e largo 30 metri. Allora Argan aveva scritto che la pittura di Vedova «era la pittura della protesta, ora è la pittura dell'impazienza con tutto l'umore, l'audacia, il disprezzo del margine di rischio dell'avanguardia»²⁹⁴.

Il tema dello sconfinamento venne riproposto da Luigi Carluccio nelle riflessioni sulla mostra *Il limite svelato: artista, cornice, pubblico*²⁹⁵ curata da Germano Celant, inaugurata per la prima volta nel Beaubourg di Parigi e approdata a Torino negli spazi rinnovati della Mole Antonelliana, dimostrando un'ulteriore conferma internazionale del gruppo dell'Arte Povera, ormai affermatosi come fenomeno caratterizzante dell'identità artistica italiana. L'esposizione era un percorso introdotto dal Simbolismo e arrivava alla Land-Art – quindi da Dante Rossetti, Gustav Klimt, Edward Munch, Pablo Picasso, fino a Richard Long, Walter De Maria e Michelangelo Pistoletto – venne sviluppata attraverso «un racconto visivo in parte con opere originali in parte con opere riprodotte a colori, del dipinto che libera il limite»²⁹⁶. Tra le opere in mostra figurò *Del bello intelligibile* di Giulio Paolini, un'opera complessa nella quale si rivelava «un intenso desiderio di trasformare il concetto in figura, l'immagine in parola o segno e viceversa, l'enigma in rivelazione»²⁹⁷. Definita dal critico come «una bella mostra in equilibrio sulla punta di alcuni spilli»²⁹⁸ riferendosi alla concezione di Celant di concepire l'arte come un processo continuo di osmosi tra l'opera e gli spazi della vita, rendendo perciò naturale lo sconfinamento incontrollato del processo artistico oltre il perimetro imposto dalla cornice. Un concetto che attribuiva all'opera d'arte la funzione di dispositivo.

Un territorio, quindi, veduto come superficie, mentre il territorio di un'opera d'arte è, ed io credo non sfugga a Celant, ben altra cosa: è il rapporto quasi ineffabile, certo invisibile, tra l'opera e il suo spettatore. [...] È un dialogo continuamente rinnovato da cangiamenti che sono umori e di luci da adesioni e reazioni, da simpatie e ripulse. [...] Una terza proposizione della mostra è quella curata da Franco Rositi: *Dispositivo per un colloquio col pubblico*. Il pubblico è invitato a dire: quale esperienza artistica ha provocato il massimo stupore o di meraviglia, cioè il massimo scostamento rispetto al suo modo di concepire l'arte; quale, infine, esprime meglio i problemi del rapporto fra opera e spazio esterno, fra i confini dell'arte e la sua possibilità di oltrepassarla restando arte²⁹⁹.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Germano Celant, *Il limite svelato. Artista, cornice, pubblico*, Electa, Milano, 1981, p. 4.

²⁹⁶ Luigi Carluccio, *Dentro e fuori la cornice*, «Il Giornale Nuovo», 25 settembre 1981, p. 4.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Ibidem.

Appendice I

«Arte Cattolica»

- Gino Carluccio, *Rosai*, «Arte Cattolica», gennaio 1934, pag. 3.
Gino Carluccio, *Muriac*, «Arte Cattolica», febbraio 1934, pag. 1.
Gino Carluccio, *Felice Casorati ed Enrico Paulucci*, «Arte Cattolica», febbraio 1934, pag. 3.
Gino Carluccio, *35° Mostra degli Amici dell'Arte*, «Arte Cattolica», aprile 1934, pag. 3.

«Avvenire d'Italia»

- Gino Carluccio, *Puntata al Valentino alla Mostra di Belle Arti*, 93a Mostra Sociale e la VII Mostra Sindacale Torinese, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 12 maggio 1935, p. 5.
Gino Carluccio, VI Mostra Sindacale di Belle Arti, «L'Avvenire d'Italia», 19 maggio 1934, pag. 5.
Gino Carluccio, *Monumento al Duca della Vittoria in piazza Vittoria*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 15 giugno 1934, pag. 5.
Gino Carluccio, *Si gira il film "Don Bosco"*, «L'Avvenire d'Italia», 28 ottobre 1934, p. 5.
Gino Carluccio, *I fastidi di via Roma*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 4 novembre 1934, p. 5.
Gino Carluccio, *Mostra degli "Amici dell'arte", Umberto di Savoia alla cerimonia inaugurale*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 21 novembre 1934, p. 5.
Gino Carluccio, *La pittura alla 35ª Esposizione degli "Amici dell'Arte"*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 2 dicembre 1934, p. 5.
Gino Carluccio, *Il piano di via Roma non può essere deciso dai soli uffici tecnici*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 5 dicembre 1934, p. 5.
Gino Carluccio, *Il museo torinese di arte antica*, «L'Avvenire d'Italia, Letteratura ed arte = Idee e libri», 13 dicembre 1934, p. 3.
Gino Carluccio, *La XXXV Mostra degli "Amici dell'arte"*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 13 dicembre 1934, p. 5.
Gino Carluccio, *Una cappella cinquecentesca sulla collina*, «L'Avvenire d'Italia, Corriere Subalpino e Cronaca di Torino», 6 aprile 1935, p. 5.

«Il Lambello»

- Gino Carluccio, *Retrospective a Torino*, «Il Lambello», 15 marzo 1940, pag. 3.
Gino Carluccio, *III Mostra Sindacale presso il palazzo della Società Promotrice di Belle Arti al Valentino*, «Il Lambello», 10 novembre 1940, pag. 3.
Gino Carluccio *Sfumino*, «Il Lambello», 30 marzo 1940, pag. 3.
Gino Carluccio, *L'eterna giovinezza della spedizione impossibile*, «Il Lambello», 30 aprile 1940, pag. 3.
Gino Carluccio, *Inizio di un viaggio*, «Il Lambello», 15 giugno 1940, pag. 3.
Gino Carluccio, *Quaderni*, «Il Lambello», 25 dicembre 1940, pag. 3.

«Il Popolo Nuovo»

- Luigi Carluccio, *Si è riaperta la Promotrice*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 maggio 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Albino Galvano*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 maggio 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Malinconia di Avondo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 16 giugno 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Ritorno di una pittrice*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 18 giugno 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Tre giovani alla Faber*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 luglio 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *La città di domani*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 23 luglio 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Musei Vaganti*, «Il Popolo Nuovo», 25 luglio 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *I grattacieli non sono l'America*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 1 agosto 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Mino Rosso alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 ottobre 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Vittorio Riso alla Faber*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 ottobre 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Salvatore Gatto*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 27 ottobre 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Sculture fra le macerie*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 31 ottobre 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Paulucci alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 novembre 1946, p. 3.
Luigi Carluccio, *Manfredi alla Galleria del Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 22 dicembre 1946, p. 3.

Luigi Carluccio, *Donne che dipingono*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 gennaio 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Ultimi valori di pittura francese*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 gennaio 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Pitture di Macchiaioli alla libreria Faber*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 gennaio 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Mostra al Bosco*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 2 febbraio 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Novità in Pinacoteca*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 23 marzo 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *In memoria di A. Martini*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 aprile 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Bonfantini e Rambaudi alla Libreria del Bosco*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 20 aprile 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Prima visita alla Quadriennale*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 maggio 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Pittori alla Quadriennale*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 22 giugno 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Concorsi alla Triennale*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 2 febbraio 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Sculture di Manzù*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 9 marzo 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *In memoria di A. Martini*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 aprile 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Francesco Pasi alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 aprile 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Torinesi in trasferta*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 aprile 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Botteghe d'arte*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 ottobre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Disegni di Manzù al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 28 ottobre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Premio Martini a Savona*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 dicembre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Mario Lattes alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 dicembre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Osvaldo Massaglia al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 dicembre 1947

Luigi Carluccio, *Iniziativa veneziane*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 dicembre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Amici Dei Musei*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 14 dicembre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Disegni e acquerelli di Cino Bozzetti*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 23 dicembre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Massimo Campigli*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 30 dicembre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Miscellanea*, «Il Popolo Nuovo», 30 dicembre 1947, p. 3.

Luigi Carluccio, *Auber e Bernabò Silorata*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 27 gennaio 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Spazzapan e Mastroianni alla galleria "La Bussola"*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 12 febbraio 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Cassinari alla galleria "La Bussola"*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 14 marzo 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Bartolini alla galleria "La Bussola"*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 aprile 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Sassu e Valenti alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 maggio 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Gastone Panciera*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 maggio 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Filippo Sartorio alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 20 maggio 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Arte internazionale a Venezia*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 giugno 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Quattrocento opere di sei nazioni nelle sale di Palazzo Carignano*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 18 giugno 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Manzone alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 giugno 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Paolo Weiss alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 luglio 1948, p. 3.

Luigi Carluccio, *Arte antica alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 gennaio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Adolfo Rolla dai Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 gennaio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *L. Calderini dai Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 23 gennaio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Dario Treves alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 2 febbraio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Piero Martina alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 13 febbraio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Carmassi alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 febbraio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Disegni di Fazzini e Spazzapan*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 24 febbraio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Gatto e Lisa al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 marzo 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Tre giovani romani*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 marzo 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Mario Becchis alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo» Torino, 29 marzo 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Carmelina Piccolis alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 aprile 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Adriano Parisot al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 aprile 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Guido Tallone alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 3 maggio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Franco Garelli alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 31 maggio 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Italiani a Parigi*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 10 giugno 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Maria Lupieri alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 10 giugno 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Quattrocento opere di sei nazioni nelle sale di Palazzo Carignano*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 18 giugno 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Mino Rosso al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 19 giugno 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *I gioielli Masenza*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 9 novembre 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Scorzelli da Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 12 novembre 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Pontecorvo alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 20 novembre 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *U. Ghelfi dai Fogliato*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 novembre 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Scenografie moderne*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 novembre 1949, p. 3.

Luigi Carluccio, *Un pittore viennese alla Bussola: A. Von Lehmdein*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 16 dicembre

1949, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Gio Ponti al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 29 dicembre 1949, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Premio della critica*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 29 dicembre 1949, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Tutte le incisioni di Goya*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 gennaio 1950, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Arturo Martini al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 gennaio 1950, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Pittori di tutte le tendenze nel "buen retiro" di Claviere*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 11 febbraio 1950, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Concretisti al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 marzo 1950, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Pittori di Claviere alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 marzo 1950, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Ensor alla Bussola*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 aprile 1950, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Ventitré paesi a Venezia e mezzo secolo d'arte*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 giugno 1950, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Pittura sociale*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 14 gennaio 1951, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Severini al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 25 febbraio 1951, p. 3.
 Luigi Carluccio, *La Quadriennale torinese d'arte nel rinnovato palazzetto del Valentino*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 14 gennaio 1951, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Lavoro e arte sulla Dora*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 26 giugno 1951, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Cento pittori di Francia e di Italia*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 5 ottobre 1951, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Colloquio amichevole tra i pittori di due nazioni*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 7 ottobre 1951, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Carmelina Piccolis al Grifo*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 12 gennaio 1952, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Ceramiche di Merlone*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 21 maggio 1952, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Gli artisti di Francia hanno riscoperto Torino*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 21 settembre 1952, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Gli "Artisti concreti" torinesi espongono da Gissi*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 31 gennaio 1953, p. 3.
 Luigi Carluccio, *De Gasperi oggi a Milano inaugura il Museo della Tecnica*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 15 febbraio 1953, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Una nuova rivista di cultura in Piemonte*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 22 febbraio 1953, p. 3.
 Luigi Carluccio, *L'arte e la civiltà dell'Italia del Sud*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 8 marzo 1953, p. 3.
 Luigi Carluccio, *È un grosso equivoco il realismo socialista*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 21 maggio 1953, p. 3.

«Gazzetta del Popolo»

Luigi Carluccio, *Disegni di Leo Longanesi*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 ottobre 1953, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Giorgio Grai*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 22 novembre 1953, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Felice Vellan*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 15 dicembre 1953, p. 5.
 Luigi Carluccio, *L'architetto profeta*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 5 febbraio 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Arte Popolare?*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 febbraio 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Fritz Winter*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 febbraio 1954, p. 5.
 Luigi Carluccio, *De Pisis*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 5 marzo 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Giuseppe Tarantino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 marzo 1954, p. 5.
 Luigi Carluccio, *Sogni di bellezza d'un popolo nuovo*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 23 marzo 1954, p. 6.
 Luigi Carluccio, *L'ora della verità*, «Gazzetta del Popolo», 26 marzo 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *L'Espressionismo in cinquecento opere*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 21 aprile 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Nove americani all'U.S.I.S di Torino*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 4 maggio 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Deserto nell'arte*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 21 maggio 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Martha Graham*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 29 maggio 1954, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Le danze moderne di Martha Graham*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 maggio 1954, p. 5.
 Luigi Carluccio, *Gli ultimi dieci anni dell'architettura piemontese*, «Gazzetta del Popolo», 12 giugno 1954, p. 5.
 Luigi Carluccio, *Mario Merz*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 giugno 1954, p. 5.
 Luigi Carluccio, *Guido De Bonis*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 3 dicembre 1954, p. 6.
 Luigi Carluccio, *L'arte fatta a macchina. L'industria vuol soddisfare il bisogno di oggetti utili e belli*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 8 gennaio 1955, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Editha Ryker, all'Europa giovane*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 19 gennaio 1955, p. 6.
 Luigi Carluccio, *Virgilio Guidi*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 12 marzo 1955, p. 6.
 Luigi Carluccio, *Mino Rosso*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 aprile 1955, p. 6.
 Luigi Carluccio, *Antonio Carena*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 maggio 1955, p. 6.
 Luigi Carluccio, *La Quadriennale d'arte oggi a Palazzo Chiablese*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 maggio 1955, p. 3.
 Luigi Carluccio, *Bertagna e Ravagnan*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 28 ottobre 1955, p. 5.
 Luigi Carluccio, *Difficile coabitazione tra astrattisti e realisti*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 22 novembre 1955, p. 3.

Luigi Carluccio, *Felice Andreasi*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 gennaio 1956, p. 5.

Luigi Carluccio, *Richiami del tempo che fu*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 13 aprile 1956, p. 3.

Luigi Carluccio, *Il Secondo Futurismo*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 11 maggio 1956, p. 3.

Luigi Carluccio, *Unità di Roberto Melli*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 8 giugno 1956, p. 3.

Luigi Carluccio, *Appiccare il fuoco al Louvre è un'idea ancora non tramontata*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 ottobre 1956, p. 3.

Luigi Carluccio, *Monumenti in condominio*, «Gazzetta del Popolo», 21 marzo 1957, p. 3.

Luigi Carluccio, *Una degna sede per il circolo dei giornalisti*, «Gazzetta del Popolo», 3 aprile 1957, p. 5.

Luigi Carluccio, *L'assedio in Villa*, «Gazzetta del Popolo», 5 aprile 1957, p. 3.

Luigi Carluccio, *Manca soltanto il progetto*, «Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1957, p. 3.

Luigi Carluccio, *Rosai è morto in una vigilia di festa, stava per inaugurare una sua grande mostra*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 maggio 1957, p. 3.

Luigi Carluccio, *Colombotto Rosso*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 15 giugno 1957, p. 3.

Luigi Carluccio, *Ora per il Regio deciderà Roma*, «Gazzetta del Popolo», 11 luglio 1957, p. 5.

Luigi Carluccio, *La mostra di Wols, Tavolozza raffinatissima*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 dicembre 1957, p. 3.

Luigi Carluccio, *Nicola Galante*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 23 febbraio 1958, p. 3.

Luigi Carluccio, *Gianni Dova alla Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 marzo 1958, p. 3.

Luigi Carluccio, *Stanislao Lepri*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 25 marzo 1958, p. 2.

Luigi Carluccio, *Il pittore solitario*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 16 aprile 1958, p. 3.

Luigi Carluccio, *Gianni Pisani*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 20 maggio 1958, p. 3.

Luigi Carluccio, *Casorati nel primo dopoguerra*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 5 giugno 1958, p. 3.

Luigi Carluccio, *Piero Garino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 27 giugno 1958, p. 2.

Luigi Carluccio, *Il volto delle nostre città riflette la crisi di un'epoca di transizione*, «Gazzetta del Popolo», 26 ottobre 1958, p. 2.

Luigi Carluccio, *L'edilizia torinese imputata di turno*, «Gazzetta del Popolo», 27 ottobre 1958, p. 3.

Luigi Carluccio, *Ancora chiuso il sipario sull'ultimo atto del Regio*, «Gazzetta del Popolo», 12 novembre 1958, p. 2.

Luigi Carluccio, *Domenico Spinosa alla Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 16 novembre 1958, p. 2.

Luigi Carluccio, *Fabrizio Clerici*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 10 gennaio 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Kate Kollwitz*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 11 gennaio 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Sergio Vacchi*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 gennaio 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Antonio Carena*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 18 marzo 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Renzo Vespignani alla Galleria Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 marzo 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Era il nemico dei grattacieli*, «Gazzetta del Popolo», 10 aprile 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Francesco Somaini*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 12 aprile 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Eugene Berman alla Galleria Galatea*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 aprile 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Francesco Menzio*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 6 giugno 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Nessuno è profeta in patria*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 20 settembre 1959, p. 5.

Luigi Carluccio, *Si inaugura oggi a Torino il museo più moderno d'Europa*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 31 ottobre 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *Piero Rambaudi*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 2 novembre 1959, p.

Luigi Carluccio, *Lucio Fontana*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 3 dicembre 1959, p.

Luigi Carluccio, *Una Quadriennale senza distensione*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 29 dicembre 1959, p. 3.

Luigi Carluccio, *In mostra lo splendido carniere dei cacciatori d'arte americani*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 aprile 1960, p. 3.

Luigi Carluccio, *Aperta la XXX Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 18 giugno 1960, p.

Luigi Carluccio, *I premi della Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 29 giugno 1960, p. 3.

Luigi Carluccio, *Birrolli e Spazzapan*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 7 luglio 1960, p. 3.

Luigi Carluccio, *La Triennale rinuncia alla tranquillità*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 16 luglio 1960, p. 3.

Luigi Carluccio, *Figurativi e astratti nel padiglione italiano*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 4 agosto 1960, p. 3.

Luigi Carluccio, *I futuristi in rendigote minacciavano di appendere le officine alle nuvole*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 agosto, 1960, p. 3.

Luigi Carluccio, *A Guttuso il «Marzotto» di pittura*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 11 settembre 1960, p. 6.

Luigi Carluccio, *I centoventun giorni della Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 ottobre 1960, p. 3.

Luigi Carluccio, *La crisi segreta di Torino*, «Gazzetta del Popolo», 26 gennaio 1961, p. 5.

Luigi Carluccio, *Concorde adesione degli architetti piemontesi: rispettiamo il volto e i paesaggi della città*, «Gazzetta del Popolo», 2 febbraio 1961, p. 5.

Luigi Carluccio, *Mostra della pittura straniera nelle collezioni italiane*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 4 aprile 1961, p. 3.

Luigi Carluccio, *Stamane l'inaugurazione di Italia '61*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 6 maggio 1961, p. 8.

Luigi Carluccio, *Il caos agghindato del XX secolo*, «Gazzetta del Popolo», 12 agosto 1961, p. 3.

Luigi Carluccio, *Un maestro moderno*, «Gazzetta del Popolo», 17 agosto 1961, p. (Chieri)

Luigi Carluccio, *L'Italia in scala uno al milione*, «Gazzetta del Popolo», 20 agosto 1961, p. 3

Luigi Carluccio, *La vanitosa sagra dei "designers" (Italia 61)*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 26 agosto 1961, p. 3.

Luigi Carluccio, *Il prezioso carniere del signor Thompson*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 ottobre 1961, p. 3.

Luigi Carluccio, *Aperta sui problemi di massa la terza fase della Triennale*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 14 dicembre 1961, p. 3.

Luigi Carluccio, *Complesso e discutibile il linguaggio dell'ultima avanguardia pittorica*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 30 giugno 1962, p. 7.

Luigi Carluccio, *Holdings per statue e quadri*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 9 settembre 1962, p. 3.

Luigi Carluccio, *Un mondo di paura e di ceneri*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 11 settembre 1962, p. 3.

Luigi Carluccio, *La pittura del dopoguerra all'incontro di Torino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 20 settembre 1962, p. 6.

Luigi Carluccio, *È morto a Torino l'architetto Morbelli*, «Gazzetta del Popolo», 10 febbraio 1963, p. 9.

Luigi Carluccio, *Roy Lichtestein*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 31 gennaio 1964, p. 6.

Luigi Carluccio, *Nuove gallerie, nuove mostre*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 17 maggio 1964, p. 7.

Luigi Carluccio, *C'è una pop-art nel vostro futuro*, «La Gazzetta del Popolo», 30 giugno 1964, p. 3.

Luigi Carluccio, *In gran parte artificiosa la polemica che dalla Biennale rimbalza a Torino*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 9 luglio 1964, p. 7.

Luigi Carluccio, *Cronache giottesche e oggetti usati ai due estremi di una storia*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 2 marzo 1965, p. 2.

Luigi Carluccio, *Nei gironi del suo inferno mette a bollire Richard Nixon*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 25 aprile 1965, p. 7.

Luigi Carluccio, *Stasera si sblocca il buon senso, la polemica bizantina del Regio*, «Gazzetta del Popolo», 31 maggio 1965, p. 3.

Luigi Carluccio, *È annegato in mare il grande Le Corbusier uno dei più grandi architetti del secolo*, «Gazzetta del Popolo», 28 agosto 1965, p. 3.

Luigi Carluccio, *Gli aculei delle spine e il profumo delle rose nella mostra dell'inglese Graham Sutherland*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 ottobre 1965, p. 3.

Luigi Carluccio, *Un americano sedotto dal barocco di Roma*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 26 ottobre 1965, p. 6.

Luigi Carluccio, *Finalmente prende forma il nuovo Regio. Non sarà faraonico ma certo funzionale*, «Gazzetta del Popolo», 10 novembre 1965, p. 7.

Luigi Carluccio, *Una scatola di charms che si chiama pittura*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 12 novembre 1965, p. 7.

Luigi Carluccio, *Gioco, passatempo e varietà sono protagonisti nel grande spettacolo della Biennale veneziana*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 18 giugno 1966, p. 3.

Luigi Carluccio, *Gli ultimi ritocchi al Nuovo «Regio»*, «Gazzetta del Popolo», 16 luglio 1966, p. 3.

Luigi Carluccio, *Si spera che il Nuovo Teatro Regio possa aprire i battenti fra due anni*, «Gazzetta del Popolo», 11 febbraio 1967, p. 3.

Luigi Carluccio, *Torino dedica un museo alle opere di duecento artisti «sperimentali»*, «La Gazzetta del Popolo», 26 aprile 1967, p. 7.

Luigi Carluccio, *Una montagna franante*, «La Gazzetta del Popolo», 30 aprile 1967, p. 3.

Luigi Carluccio, *Il panorama tecnologico aiuta i rapporti tra arte e pubblico*, «La Gazzetta del Popolo», 17 febbraio, 1968, p. 3.

Luigi Carluccio, *Ecco il Nuovo Regio*, «Gazzetta del Popolo», 7 marzo 1968, p. 3.

Luigi Carluccio, *Occupata dagli artisti la Triennale di Milano*, «La Gazzetta del Popolo», 31 maggio 1968, p. 3.

Luigi Carluccio, *Fallito un attacco di gruppi di destra alla mostra milanese*, «La Gazzetta del Popolo», 2 giugno 1968, p. 3.

Luigi Carluccio, *Bastava l'indifferenza per salvare la Biennale*, «La Gazzetta del Popolo», 22 giugno 1968, p. 3.

Luigi Carluccio, *Il presepio di Bonnie e Clyde nella Chicago vista da Grooms*, «La Gazzetta del Popolo», 30 giugno 1968, p. 3.

Luigi Carluccio, *Gli enigmi delle forme nella pittura di Mario Bicchis*, «La Gazzetta del Popolo», 10 gennaio 1970, p.

Luigi Carluccio, *La laguna di Virgilio Guidi è come un filo all'orizzonte; le violente immagini di Bruno Pulga alla Martano*, «La Gazzetta del Popolo», 22 gennaio 1970, p. 3.

Luigi Carluccio, *Fontana, argonauta dell'«arte dello scandalo»*, «La Gazzetta del Popolo», 5 febbraio 1970, p. 3

Luigi Carluccio, *Arriva a Torino l'Arte Povera*, «La Gazzetta del Popolo», 12 giugno 1970, p. 7.

Luigi Carluccio, *Gli enigmi dell'arte in mostra alla Civica*, «La Gazzetta del Popolo», 13 giugno 1970, p. 3.

Luigi Carluccio, *C'è arte pure nelle diapositive, basta (con pazienza) ricercarla*, «La Gazzetta del Popolo», 17 settembre 1970, p. 3.

Luigi Carluccio, *L'arte di André Masson e Meret Oppenheim: due generazioni del movimento surrealista*, «La Gazzetta del Popolo», 31 ottobre 1970, p. 3.

Luigi Carluccio, *Carol Rama: autonoma eloquenza al mondo delle forme*, «La Gazzetta del Popolo», 28 marzo 1971, p. 5.

Luigi Carluccio, *Con Bidget arriva la magia dell'arte "op"*, «La Gazzetta del Popolo», 27 maggio 1971, p. 3.

Luigi Carluccio, *Tre artisti polacchi analizzano lo spazio*, «La Gazzetta del Popolo», 8 luglio 1971, p. 3.

Luigi Carluccio, *«Gesto e visione» degli artisti del nostro tempo*, «La Gazzetta del Popolo», 10 ottobre 1971, p. 5.

Luigi Carluccio, *La mostra di Burri, pittore di sacchi come una sfilata di bandiere in festa*, «La Gazzetta del Popolo», 7 novembre 1971, p. 5.

Luigi Carluccio, *Gli oggetti e i grovigli di vita nella mostra di Giacometti*, «La Gazzetta del Popolo», 1 febbraio 1972, p. 7.

Luigi Carluccio, *I geroglifici immaginari di Kupra e gli umori mediterranei di Le Voci*, «La Gazzetta del Popolo», 13 febbraio 1972, p. 5.

Luigi Carluccio, *La «Biennale delle trappole»*, «La Gazzetta del Popolo», 11 giugno 1972, p. 5.

Luigi Carluccio, *Ci vediamo di nuovo al Regio*, «Gazzetta del Popolo», 8 aprile 1973, pp. 1-2.

Luigi Carluccio, *L'obiettivo di Man Ray*, «La Gazzetta del Popolo», 3 maggio 1974, p. 3.

Luigi Carluccio, *La figlia Macchina*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 19 maggio 1976, p. 3.

Luigi Carluccio, *Kounellis, Studio Tucci Russo*, «La Gazzetta del Popolo», 20 gennaio 1978, p. 14.

Luigi Carluccio, *Pistoletto, Giorgio Persano*, «La Gazzetta del Popolo», 31 marzo 1978, p. 14.

Luigi Carluccio, *Mario Schifano, Galleria La Bussola*, «La Gazzetta del Popolo», 3 novembre 1978, p. 3.

Luigi Carluccio, *La terza generazione del Novecento a Torino*, «La Gazzetta del Popolo», 5 gennaio 1979, p. 14.

Luigi Carluccio, *Mario Cresci, Galleria Martano*, «La Gazzetta del Popolo», 10 marzo 1979, p. 14.

Luigi Carluccio, *Bice Lazzari, Galleria Weber*, «La Gazzetta del Popolo», 4 maggio 1979, p. 14.

«Gazzetta Sera»

Luigi Carluccio, *Un cartellone pubblicitario*, «Gazzetta Sera», 13 gennaio 1954, p. 3.

Luigi Carluccio, *Illuminazioni al Neon*, «Gazzetta Sera», 3 febbraio 1954, p. 3.

Luigi Carluccio, *Pionieri anche i pittori in America*, «Gazzetta Sera», Torino, 4 marzo 1954, p. 6.

«Panorama»

«Arte»

Luigi Carluccio, *Christian Schad, Schad nel realismo tedesco*, «Panorama», «Arte», Milano, 16 novembre 1972, pp. 19-21.

Luigi Carluccio, *Francis Bacon, Umberto Milani, James Rosenquist*, Galleria del Milione, «Panorama» «Arte», 28 dicembre 1972, p. 14.

Luigi Carluccio, *Cinque pittori sovietici*, Galleria Il Gabbiano, «Panorama», «Arte», 18 gennaio 1973, pp. 13-14.

Luigi Carluccio, *Marcel Duchamp, Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 1 febbraio 1973, p. 13.

Luigi Carluccio, *Mario Sironi*, «Panorama», «Arte», Milano, 1 marzo 1973, p. 16.

Luigi Carluccio, *Osvaldo Licini, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 1 marzo 1973, p. 16.

Luigi Carluccio, *Ugo Nespolo. Galleria Blu, Milano*, «Panorama», «Arte», 15 marzo 1973, p. 17.

Luigi Carluccio, *Luciano Minguzzi, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 22 marzo 1973, p. 15.

Luigi Carluccio, *Ennio Morlotti. Opera grafica, Palazzo Strozzi, Firenze*, «Panorama», «Arte», 17 aprile 1973, p. 20.

Luigi Carluccio, *Edward Ruscha. Le macchine, Galleria Françoise Lambert, Milano*, «Panorama», «Arte», 19 aprile 1973, p. 20.

Luigi Carluccio, *Francesco Tabusso, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 26 aprile 1973, p. 17.

Luigi Carluccio, *Carmelo Cappello, mostra antologica, Rotonda della Besana*, «Panorama», «Arte», 3 maggio 1973, p. 16.

Luigi Carluccio, *John Dowell, Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 10 maggio 1973, p. 20.

Luigi Carluccio, *Lorenzo Tornabuoni, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 10 maggio 1973, p. 20.

Luigi Carluccio, *Graham Sutherland, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 24 maggio 1973, p. 16.

Luigi Carluccio, *Louise Nevelson. Ottanta sculture dal 1955 al 1972*, Studio Marconi, Milano, «Panorama», «Arte», 31 maggio 1973, p. 24.

Luigi Carluccio, *Giorgio Morandi, Galleria Nazionale d'arte Moderna*, «Panorama», «Arte», 31 maggio 1973, p. 23.

Luigi Carluccio, *Giuseppe Manzù 1930-1972, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 7 giugno 1973, p.

- 17.
- Luigi Carluccio, *Christo. Valley Curtain, Rotonda di via Besana, Milano*, «Panorama», Arte, 14 giugno 1973, p. 17.
- Luigi Carluccio, *Mieczyslaw Bermann, Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 5 luglio 1973, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Alighiero Boetti, Galleria Toselli, Milano*, «Panorama», «Arte», 5 luglio 1973, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Paul Van Hoeydonk, mostra retrospettiva, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 12 luglio 1973, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Renato Guttuso, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1973, p. 14.
- Luigi Carluccio, *Pol Bury, Galleria Blu, Milano*, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1973, p. 14.
- Luigi Carluccio, *Gino Marotta, opere realizzate negli ultimi dieci anni, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 18 ottobre 1973, pp. 20-23.
- Luigi Carluccio, *Giuseppe Uncini, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 8 novembre 1973, p. 20.
- Luigi Carluccio, *Juan Mirò, Un dipinto i due tempi, Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 11 novembre 1973, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Achille Funi, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 15 novembre 1973, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Realisti e Iperrealisti, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 22 novembre 1973, pp. 21-22.
- Luigi Carluccio, *Jean Ipousteguy, Sculture e disegni, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 29 novembre 1973, p. 24.
- Luigi Carluccio, *Carlo Mattioli, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 5 dicembre 1973, p. 27.
- Luigi Carluccio, *Boccioni e il suo tempo*, «Panorama», «Arte», Milano, 17 gennaio 1974, pp. 8-9.
- Luigi Carluccio, *Piero Manzoni. Opere e documenti*, Studio Luca Palazzoli, Milano, «Panorama», «Arte», 17 gennaio 1974, p. 9.
- Luigi Carluccio, *Lorenzo Viani, mostra antologica, Museo Civico*, «Panorama», «Arte», 24 gennaio 1974, p. 10-12.
- Luigi Carluccio, *Pablo Echaurren, Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 21 febbraio 1974, p. 10.
- Luigi Carluccio, *Sandro Somarè, Jim Amaral, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 7 marzo 1974, p. 16.
- Luigi Carluccio, *Adolfo Borgognoni, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 14 marzo 1974, p. 15.
- Luigi Carluccio, *César, sculture dal 1960 al 1973, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 21 marzo 1974, p. 20.
- Luigi Carluccio, *Giovanni Testori, Galleria Jolas, Milano*, «Panorama», «Arte», 28 marzo 1974, p. 21.
- Luigi Carluccio, *Alberto Savinio, Disegni, Galleria Il Segno*, «Panorama», «Arte», 11 aprile 1974, p. 28.
- Luigi Carluccio, *Graziella De Marchi, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 18 aprile 1974, p. 26.
- Luigi Carluccio, *Guy Harloff, mostra antologica, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 25 aprile 1974, p. 26.
- Luigi Carluccio, *Colette Roselli, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 9 maggio 1974, pp. 30-31.
- Luigi Carluccio, *Colette Rosselli, Galleria Toninelli*, «Panorama», «Arte», 9 maggio 1974, pp. 30-31.
- Luigi Carluccio, *Attilio Forgioli, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 23 maggio 1974, p. 28.
- Luigi Carluccio, *Arturo Carmassi, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 6 giugno 1974, p. 28.
- Luigi Carluccio, *Emilio Tadini, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 20 giugno 1974, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Bruno Pulga, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 27 giugno 1974, pp. 31-32.
- Luigi Carluccio, *Ladislav Novak, Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 11 luglio 1974, p. 18-19.
- Luigi Carluccio, *Iperrealisti americani e realisti europei, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 26 settembre 1974, p. 17-21.
- Luigi Carluccio, *La ricerca dell'identità*, «Panorama», «Arte», 5 dicembre 1974, p. 17.
- Luigi Carluccio, *Primo Minervino, Mostra antologica, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 12 dicembre 1974, p. 25.
- Luigi Carluccio, *Le Corbusier, Galleria Il Segno*, «Panorama», «Arte», 14 dicembre 1976, p. 21.
- Luigi Carluccio, *Bruno Saetti, mostra antologica, Museo Civico*, «Panorama», «Arte», 26 dicembre 1974, p. 22.
- Luigi Carluccio, *Lyonel Feininger, Galleria Blu, Milano*, «Panorama», «Arte», 16 gennaio 1975, p. 12.
- Luigi Carluccio, *Franco Grignani. Una metodologia della visione*, Rotonda di via Besana, «Panorama», «Arte», 30 gennaio 1975, p. 12.
- Luigi Carluccio, *David Ruff, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 13 febbraio 1975, p. 10.
- Luigi Carluccio, *Keizo Morishita, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 13 febbraio 1975, p. 10.
- Luigi Carluccio, *Corneille, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 27 febbraio 1975, p. 14.
- Luigi Carluccio, *Arie Van Geest, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 6 marzo 1975, p. 12.
- Luigi Carluccio, *Gianfranco Barruchello, Galleria Schwarz, Milano*, «Panorama», «Arte», 3 aprile 1975, p. 20.
- Luigi Carluccio, *Franco Francese, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 10 aprile 1975, p. 18.
- Luigi Carluccio, *Armando Pizzinato, Galleria Toninelli, Milano*, «Panorama», «Arte», 15 maggio 1975, p. 2.
- Luigi Carluccio, *Luciano Minguzzi, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna*, «Panorama», «Arte», 22 maggio 1975, p. 22.
- Luigi Carluccio, *Leone Pancaldi, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 29 maggio 1975, pp. 20-

24. Luigi Carluccio, *Gli artisti di Corrente*, Galleria Gian Ferrari, Milano, «Panorama», «Arte», 3 giugno 1975, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Paolo Vallorz*, Galleria Tazzoli, Milano, «Panorama», «Arte», 5 giugno 1975, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Enrico Bay*, Studio Marconi, Milano, «Panorama», «Arte», 26 giugno 1975, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Dieci artisti australiani*, Palazzo della Permanente, «Panorama», «Arte», 26 giugno 1975, p. 20.
- Luigi Carluccio, *Lorenzo Tornabuoni*, Galleria Il Gabbiano, «Panorama», «Arte», 17 luglio 1975, p. 17.
- Luigi Carluccio, *Renzo Vespignani, tra le due guerre*, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna «Panorama», «Arte», 24 luglio 1975, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Man Ray, mostra antologica*, Palazzo delle Esposizioni, «Panorama», «Arte», 7 agosto 1975, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Roberto Melli, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 14 agosto 1975, p. 12.
- Luigi Carluccio, *Fritz Wotruba. Sculture, disegni e scene*, Rotonda di via Besana, «Panorama», «Arte», 9 ottobre 1975, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Ercole Pignatelli, Mostra antologica, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Arte», 13 novembre 1975, p. 13.
- Luigi Carluccio, *Luca Patella. Punti, spunti e idee*. Studio Luca Palazzoli, Milano, «Panorama», «Arte», 7 gennaio 1976, p. 16.
- Luigi Carluccio, *Fabrizio Clerici, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 20 gennaio 1976, p. 13.
- Luigi Carluccio, *Mario Mafai, Galleria L'Arco*, «Panorama», «Arte», 20 gennaio 1976, p. 13.
- Luigi Carluccio, *Yvan Theimer, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 27 gennaio 1976, p. 13.
- Luigi Carluccio, *Yves Klein, Les Monocromes*, Galleria d'arte Luciano Anselmino, Milano, «Panorama», «Arte», 27 gennaio 1976, p. 13.
- Luigi Carluccio, *Francesco Tabusso, studi per una pala d'altare*, Galleria Gian Ferrari, Milano, «Panorama», «Arte», 10 febbraio 1976, p. 14.
- Luigi Carluccio, *Alberto Burri, Galleria Nazionale d'arte Moderna*, «Panorama», «Arte», 10 febbraio 1976, p. 14.
- Luigi Carluccio, *Raffaele De Grada. Mostra retrospettiva*, Rotonda di via Besana, «Panorama», «Arte», 17 febbraio 1976, p. 12.
- Luigi Carluccio, *Alexander Calder, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 9 marzo 1976, p. 28.
- Luigi Carluccio, *Roger Wittevrongel, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 23 marzo 1976, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Ugo Attardi, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 30 marzo 1976, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Sergio Romiti, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna* «Panorama», «Arte», 13 aprile 1976, p. 17.
- Luigi Carluccio, *Bruno Di Bello, Studio Marconi, Milano*, «Panorama», «Arte», 22 giugno 1976, p. 17.
- Luigi Carluccio, *Situazione torinese dal 1955 al 1975*, Galleria Gian Ferrari, Milano, «Panorama», «Arte», 29 giugno 1976, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Europa America: l'astrazione determinata 1960-1976*, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna «Panorama», «Arte», 29 giugno 1976, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Francesco Tabusso, omaggio al maestro Mathis*, Galleria Gian Ferrari, Milano, «Panorama», «Arte», 26 ottobre 1976, p. 20.
- Luigi Carluccio, *Alberto Viani, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 2 novembre 1976, p. 22.
- Luigi Carluccio, *Giovanni Anselmo, Galleria Ghiringhelli-Sperone, Milano*, «Panorama», «Arte», 30 novembre 1976, p. 20.
- Luigi Carluccio, *Piero Guccione, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 21 dicembre 1976, p. 30.
- Luigi Carluccio, *Max Bill, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 11 gennaio 1977, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Carlo Maria Mariani. Affinità elettive*, Galleria Ghiringhelli Sperone, Milano, «Panorama», «Arte», 22 febbraio 1977, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Anne e Patrick Poirier. Il giardino nero*, Studio Massimo Valsecchi, Milano, «Panorama», «Arte», 22 febbraio 1977, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Gino Severini, I taccuini e le scene*, Galleria L'Arco, «Panorama», «Arte», 22 marzo 1977, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Aldo Bergolli, mostra postuma, Palazzo della Permanente*, «Panorama», «Arte», 5 aprile 1977, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Gianfilippo Usellini, mostra retrospettiva*, Palazzo della Permanente, «Panorama», «Arte», 14 aprile 1977, p. 26.
- Luigi Carluccio, *Ettore Fico, pitture recenti*, Galleria Gian Ferrari, Milano, «Panorama», «Arte», 3 maggio 1977, p. 28.
- Luigi Carluccio, *Antonio Carena, Galleria Anselmino, Milano*, «Panorama», «Arte», 24 maggio 1977, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Arturo Carmassi, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 28 giugno 1977, pp. 24-27.
- Luigi Carluccio, *Immagini del quotidiano, 1972-1977*, 23° premio del Fiorino, Palazzo Strozzi, Firenze «Panorama», «Arte», 12 luglio 1977, p. 18.

Luigi Carluccio, *Giorgio Morandi, Catalogo critico delle opere*, a cura di Lamberto Vitali, Electa editrice, Milano, 1977, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1977, p. 21.

Luigi Carluccio, *Paul Davis, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 19 luglio 1977, p. 21.

Luigi Carluccio, *Enzo Mari. Strutture, Galleria Milano, Milano*, «Panorama», «Arte», 8 agosto 1977, p. 14.

Luigi Carluccio, *Michio Fukuoka, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 25 ottobre 1977, pp. 19-20.

Luigi Carluccio, *Fausto Pirandello, opere dal 1923 al 1935*, Galleria Gian Ferrari, Milano, «Panorama», «Arte», 15 novembre 1977, p. 20.

Luigi Carluccio, *Graham Sutherland, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 3 gennaio 1978, p. 17.

Luigi Carluccio, *Edward Kienholdz, Wolksempfangers, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 3 gennaio 1978, p. 17.

Luigi Carluccio, *I materiali del linguaggio, Artisti tedeschi a Villa Romana*, Palazzo Strozzi, Firenze «Panorama», «Arte», 31 gennaio 1978, p. 16.

Luigi Carluccio, *Mauro Reggiani, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara* «Panorama», «Arte», 31 gennaio 1978, p. 16.

Luigi Carluccio, *Sorge Poliakoff, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 14 febbraio 1978, p. 21.

Luigi Carluccio, *Ruggero Savinio, Galleria Bergamini*, «Panorama» «Arte», 21 febbraio 1978, p. 22.

Luigi Carluccio, *Graziella De Marchi, Galleria Del Naviglio*, «Panorama» «Arte», 13 giugno 1978, p. 19.

Luigi Carluccio, *Alberto Savinio, mostra antologica*, «Panorama», «Arte», 20 giugno 1978, p. 19.

Luigi Carluccio, *Giorgio Morandi, mostra antologica*, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara «Panorama», «Arte», 29 agosto 1978, pp. 6-7.

Luigi Carluccio, *Ecole De Paris. Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Arte», 17 ottobre 1978, p. 33.

Luigi Carluccio, *Fausto Pirandello, dipinti e pastelli dal 1935 al 1965*, Galleria Gian Ferrari, Milano, «Panorama», «Arte», 14 novembre 1978, p. 17.

Luigi Carluccio, *Fontana a Milano*, «Panorama», «Arte», 12 dicembre 1978, p. 21.

Luigi Carluccio, *Joseph Cornell, Boxes e film, Galleria L'Attico*, «Panorama», «Arte», 10 gennaio 1979, p. 18.

Luigi Carluccio, *Alberto Burri, Galleria Lorenzelli*, «Panorama» «Arte», 27 febbraio 1979, p. 19.

Luigi Carluccio, *L'avanguardia polacca 1919-1978*, Palazzo delle Esposizioni, «Panorama», «Arte», 6 marzo 1979, p. 19.

Luigi Carluccio, *Francesco Casorati, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 20 marzo 1979, p. 17.

Luigi Carluccio, *Emilio Isgro. Chopin, partitura per 15 pianoforti*, Rotonda di via Besana, «Panorama», «Arte», 15 maggio 1979, p. 27.

Luigi Carluccio, *Setsuko, Galleria Il Gabbiano*, «Panorama», «Arte», 15 maggio 1979, p. 24.

Luigi Carluccio, *Fausto Melotti, Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Arte», 12 giugno 1979, p. 27.

Luigi Carluccio, *Mauro Chessa, Galleria Gian Ferrari, Milano*, «Panorama», «Arte», 25 giugno 1979, p. 17.

Luigi Carluccio, *Arte e socialità in Italia dal Realismo al Simbolismo, 1865-1915*, Palazzo della Permanente, «Panorama», «Arte», 9 luglio 1979, pp. 15-16.

Luigi Carluccio, *Nanda Vigo. Frammenti di riflessione*, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara, «Panorama», «Arte», 16 luglio 1979, p. 17.

Luigi Carluccio, *Ars Combinatoria, omaggio a Fahlstrom*, «Panorama», «Arte», 27 luglio 1979, p. 18.

«Fotografia»

Luigi Carluccio, *Thomas Hôpker. Immagini da sei continenti*, «Panorama», «Fotografia», 26 aprile 1973, p. 22.

Luigi Carluccio, *Walter Battistessa. 120 fotografie*, «Panorama», «Fotografia», 7 giugno 1973, p. 20.

Luigi Carluccio, *Elisabetta Catalano. Uomini, Galleria Il Cortile*, «Panorama», «Fotografia», 28 giugno 1973, p. 19.

Luigi Carluccio, *Allen Ruppersberg. Galleria Françoise Lambert*, «Panorama», «Fotografia», 4 ottobre 1973, p. 24.

Luigi Carluccio, *Werner Bischof. Fotografie e disegni*, «Panorama», «Fotografia», 11 ottobre 1973, p. 22.

Luigi Carluccio, *Duane Michals. Ritratti e sequenze, Galleria 291*, «Panorama», «Fotografia», 22 novembre 1973, p. 27.

Luigi Carluccio, *Luigi Ghirri, Paesaggi di cartone. Michele Radici, Architettura medioevale lignea in Norvegia*, Galleria Il Diaframma, «Panorama», «Fotografia», 14 febbraio 1974, pp. 12-15.

Luigi Carluccio, *Mimmo Iodice. Galleria Pictogramma*, «Panorama», «Fotografia», 21 marzo 1974, p. 28.

Luigi Carluccio, *Ketty La Rocca, Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 16 maggio 1974, pp. 32-33.

Luigi Carluccio, *Arthur Tress. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 23 maggio 1974, p. 32.

Luigi Carluccio, *Bernard Plossu. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 10 giugno 1974, p. 28.

Luigi Carluccio, *Josef Sudek. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 7 novembre 1974, p. 33.

Luigi Carluccio, *Paola Mattioli e Anna Candiani, Immagini del no*, «Panorama», «Fotografia», 5 dicembre 1974, pp. 26-28.

Luigi Carluccio, *Enzo Ragazzini. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 16 gennaio 1975, pp. 13-14.

Luigi Carluccio, *Luigi Veronesi. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 6 marzo 1975, p. 23.

Luigi Carluccio, *Flash Art speciale Fotografia, Galleria Il Milione*, «Panorama», «Fotografia», 3 aprile 1975, pp.

23-25.

- Luigi Carluccio, *Fotomedia, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Fotografia», 10 aprile 1975, p.17.
- Luigi Carluccio, *Mario Giacomelli. Fotografie dalla regione del Wollamo*, «Panorama», «Fotografia», 22 maggio 1975, p. 28.
- Luigi Carluccio, *Alexandr Rodčenko. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 8 giugno 1976, p. 35.
- Luigi Carluccio, *Fotografia fantastica in Europa, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Fotografia», 12 ottobre 1976, p. 24.
- Luigi Carluccio, *I fotografi di guerra sovietici*, «Panorama», «Fotografia», 26 ottobre 1976, p. 30.
- Luigi Carluccio, *Duane Michals. Studio Luca Palazzoli*, «Panorama», «Fotografia», 30 novembre 1976, p. 36.
- Luigi Carluccio, *Paolo Gioli e Paolo Buggiani. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 3 gennaio 1978, p. 31.
- Luigi Carluccio, *Tina Modotti. Galleria dell'Obelisco*, «Panorama», «Fotografia», 24 gennaio 1978, p. 15.
- Luigi Carluccio, *Gianni Berengo Gardin, Manfredi Bellati*, «Panorama», «Fotografia», 7 febbraio 1978, p. 18.
- Luigi Carluccio, *Michele Zaza, Nuove sequenze. Studio d'arte Ugo Ferrante*, «Panorama», «Fotografia», 7 marzo 1978, p. 19.
- Luigi Carluccio, *Henry Cartier-Bresson, Rotonda di via Besana*, «Panorama», «Fotografia», 11 aprile 1978, p. 26.
- Luigi Carluccio, *Ansel Adams, Milano, Palazzo Reale*, «Panorama», «Fotografia», 13 febbraio 1979, p.33.
- Luigi Carluccio, *Ferdinando Scianna. La Sicilia e dintorni. Galleria Il Diaframma*, «Panorama», «Fotografia», 12 novembre 1979, p. 22.

«Bolaffi Arte»

- Luigi Carluccio, *A Roma L'Obelisco di Gaspero Del Corso*, Arteoggi: Gallerie e Mercanti, «Bolaffi Arte», giugno 1970, pp. 64-65.
- Luigi Carluccio, *Pietrino Accorsi, Il grande antiquario del barocco piemontese*, «Bolaffi Arte», luglio 1970, pp. 18-23.
- Luigi Carluccio, *L'amico di Giacometti*, «Bolaffi Arte», ottobre 1970, pp. 42-46.
- Luigi Carluccio, *La malinconia del successo*, «Bolaffi Arte», dicembre 1970, pp. 40-45.
- Luigi Carluccio, *Una collezione solo di capolavori*, «Bolaffi Arte», maggio 1971, pp. 46-52.
- Luigi Carluccio, *Nelle scuderie a Varese un tempio per l'arte americana*, «Bolaffi Arte», febbraio 1972, pp. 42-45.

«Il Giornale Nuovo»

- Luigi Carluccio, *Quel nostro paradiso perduto*, «Il Giornale Nuovo», 30 gennaio 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Sutherland: caos e forma*, «Il Giornale Nuovo», 20 febbraio 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Metti una tigre in giardino*, «Il Giornale Nuovo», 13 marzo 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Le luci inquietanti di Ruggero Savinio*, «Il Giornale Nuovo», 17 aprile 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Dalla parte della libertà tra illusione e delusione*, «Il Giornale Nuovo», 24 aprile 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Il linguaggio delle cose, Una rassegna dedicata a Domenico Gnoli*, «Il Giornale Nuovo», 8 maggio 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Paradiso Artificiale*, «Il Giornale Nuovo», 22 maggio 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Tutte le donne di Man Ray*, «Il Giornale Nuovo», 26 giugno 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Quel genio vagabondo*, «Il Giornale Nuovo», 10 luglio 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *E il gesto uscì dalla cornice*, «Il Giornale Nuovo», 5 settembre 1981, p. 4.
- Luigi Carluccio, *Dentro e fuori la cornice*, «Il Giornale Nuovo», 25 settembre 1981, p. 4.

Appendice II

ARTE CATTOLICA

ANNO I N. 2, Febbraio 1934-XII. C.C. con la Posta
Foglio mensile. Direzione e Amministrazione in
Torino, Via Digione, 7. Abbonamento annuo L. 10
Sostenitore L. 100. Un numero 10 soldi.

Scritti di GINO CARLUCCIO, VITTORIO CHAUVELOT,
RAOUL D'ALBERTO, RENZO GUASCO, GIUSEPPE RIVERO.

Disegni di GINO CARLUCCIO e RAOUL D'ALBERTO.



JOURNAL di MAURIAC

C'è una tristezza nei romanzi di Mauriac che è
difficile scartare e che più afferra e disorienta a
storia finita. A quel punto le sue creature ci abban-
donano; scompaiono nella nebbia d'una strada, sen-
za parole, senza gesti o appena come ne — *Le Dé-
sert de l'Amour* — quel gesto di Raymond che saluta
la partenza del treno.

Da quel punto forse non sapremmo neppure più
riconoscere, nessun segno di quel che dovevano.
Tutti i loro tormenti, le angosce, i turba-
menti non hanno risultato che in una insolenza:
nulla, a volte al termine stesso della loro vita, cui
queste misere possono afferarsi.

Comincia per esse una nuova esperienza in cui
forse nuovamente si perdonano.

A questa prima fine dovrebbe, e certo potrebbe
consigliare un nuovo romanzo, quella che ci interessa
di più, ma Mauriac non lo scrive.

Pensate a Daniel Trais de — *Le Fleuve de Feu* —
a Gisèle de Plailly; pensate a Raymond Courrè-
ges, a suo padre, a Marie Cross de — *Le Désert de
l'Amour* — a Thérèse Desqueyroux.

Di questa Mauriac non può dire che — *a me ce
trouille où je Colombonne, j'ai l'espérance que tu
n'en fais rien* —.

Questa tristezza, essenzialmente sospensione ed
incertezza, per molto tempo l'abbiamo creduta tri-
stezza delle creature di Mauriac, quasi unico amaro
frutto che i loro cuori, fragili fibra a fibra, pote-
vano abbandonare nelle mani del romanziere.

La tristezza autobiografica, che in — *Commence-
ment d'une vie* — risalendo sino all'infanzia sem-
brava soltanto riportarci quello che per tutti è, a
volte, malinconico desiderio e bisogno del paese na-
tivo e Mauriac così nel grido romantico — *a je veux
rien* — si confondeva e trovava spiegazione in quel
senso di attesa che è della felicità cristiana, nell'ac-
comodamento che tradisce sempre anche le più serene
risposte degli uomini.

Dovete venire questa libro (*) ed un capitolo
assi di esso — *Grille* — nel quale questa — *a jour-
nal, journalisme à demi intime* — si fa più in-
timo e Mauriac così nel grido romantico — *a je viens
que le monde soit compréhensif dans mon aventure; je
le veux incompressible de moi seule et de mes amours* —
perché, invertendosi, i termini prendessero la
giusta posizione.

Per questa bisogna, tipicamente romantico, di
di sentirsi saldale alla propria avventura il mondo,
tutto il mondo — i suoi vivi e i suoi morti, non pos-
siamo più costruire su una visione severa ed obbiet-
tiva della vita.

Della sua tristezza, dunque, Mauriac fa soffrire
le sue creature. Unico alito, questo di tristezza, che
esse possono sentire poiché accettarono di appartene-
rgli, poiché accettarono di portare in loro qualcosa

di lui: il romanziere ha bisogno, cercando nei cuori
dei suoi personaggi, di ritrovare qualcosa di sé.

Servitù, questa, cui non c'è possibilità di rifiuto;
unica liberazione la morte, come per Luc, il gio-
vane felice di — *Nous ne vivons* —, come per José
Frogonne; a meno di essere intossicabili, pensate ad
Alain di — *Ce qui était perdu* —, anime raccolte nel
palmo stesso di Dio, che la Grazia ha scelto per ab-
itarsi.

Potremo, d'ora in poi, credere che con le mani
di Mauriac, — quelle sue mani che, vedute una volta
in fotografia, non possiamo più ripensare e raffig-
urarci senza turbamento — a spingere Thérèse Des-
queyroux verso — *a le fin de l'âme* — a solleci-
tare Thérèse, non quello ma lupo tra lupi, verso la
— *a forêt vivante des âmes de sang et de chair, que
croissent des passions plus fortes qu'aucune tem-
pête* —.

Potremo pensare che Mauriac, attraverso Thérèse,
allontana da sé il pensiero impossibile — *a une fleur,
non eube* — d'una possibilità di rifarsi la vita —
e toute une vie de perfectionnement, de méditation
dans le silence d'Argelouse —.

Per il romanziere che non sa che farsi dei cuori
semplici, dei cuori buoni — *a les coeurs simples
n'ont pas d'histoire* — la vita ricomincia in Ar-
gelouse — *a pais secret et triste* — non avrebbe
avuto storia.

Eppure — *a l'aventure intérieure* — che intra-
vado per un attimo Thérèse Desqueyroux — *a la re-
cherche de Dieu* — è l'unica storia che vorremo
narrare, l'unica storia cui Mauriac c'è sempre rifiu-
tato e cui non potrà sempre rifiutarsi senza accom-
piare di divisione da — *Scin-nte Di Dio* — sinistra
del destino.

La tristezza di tutta la vita di Mauriac trova forse
indefinita nel senso singolarmente passionale di egli
ha della natura.

Non para ed innocente, staccata da noi, nella
quale noi possiamo contemplare quelle leggi e quel-
l'ordine divino, che, per essere nelle radici stesse
della nostra sostanza, ci è necessario, ma natura
fermentata dalle nostre passioni, inquinata dalla con-
vicinanza dell'uomo, lontana dalla forma divina quanto
lontano l'uomo.

Mauriac dice di essa nelle stesse pagine di —
Grille —: *a depuis le temps que l'homme vit de la
terre, s'y couche pour dormir ou pour pleurer, ja-
squ'à ce qu'il s'y abîme et retourne en poussière, la
nature est devenue humaine, elle est faite de la cen-
dre du péché humain* —.

Esa è legata alle creature che ne vivono, così in-
tintamente da non aver vita a sé; è impossibile con-
templarla come un quadro, come ciechi percepivano
soltanto i suoi odori, i suoi rumori: i rami morti che
s'inchiodano in un giardino sotto passi furtivi; il cre-
pito stesso della terra germinante; l'odore acre de-
gli insetti lontani, della resina dei pini, della landa
marita per le piogge autunnali.

E se pure, coi nostri sensi potessimo ascoltare una
solitaria, risentimento, detta coi parole sue, la storia
degli esseri che chiede.

In Mauriac la natura ambiente, sostiene, accom-
pagna i gesti degli uomini; si fa carnale perché tacita-
mente in essa si confondano i loro desideri: la spessa-
tenta ansiosa affonda nella terra estenuata; il sole
stesso non è che un corpo sfinito, in una stessa lotta
per le imposte chiuse; dove Gisèle de Plailly sbianca
alla vista di un maschio e trascina la sua voglia inco-
sciente in riva ai torrenti in cui giovani nudi si ba-
giano — *a les fleurs vivantes de la montagne épen-
dent l'animalité odore des châtiments quand elles
fléissent* —.

E, più ancora, la natura è l'immagine fatta ma-
teria dei nostri bisogni e dei nostri vizi — *a ce bête
et cette vigne, c'est notre faim et notre soif, et plus
que notre soif; notre insupportable désir d'écroule, de
sommel et d'oubli* —.

Ora ci ritorna più vera e più profonda la tris-
tezza

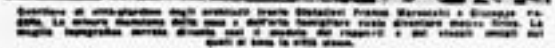
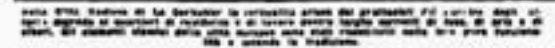


solitudine di Mauriac in mezzo alle righe del Ma-
lague in — *Boiteur de Chénier*. Amoretti di chi oltre
il peso del proprio sangue sente urgere, peccaminoso,
l'invito d'una terra, traditrice sua pure, in cui in-
stabilmente forse — *a terre inconnue, concert de sang* —
— la Croce affonda le sue radici.

Ma ora anche poiché — *a la seule compagnie où
nous pouvons supporter de vivre a été notre confi-
dente, notre complice* — possiamo pensare che l'or-
rore per le terre selvagge, le terre lontane, è timore di
apparire più nudi, di scoprire più nostre le nostre mi-
serie in una terra che, forse sola, ritiene l'eco del fel-
lice canto dei giovani cheti nella forma.

GINO CARLUCCIO.

(*) F. MAURIAC - Journal - Grasset Edit., Paris, 12 Fr.



Un'istituzione della zona luxury degli aristocratici francesi: Reginald Bruce de Pariza e Marcel Breuer. La prospettiva schizofrenica della strada romana - strada sorvegliata - è annullata in favore di una prospettiva ideale, una nuova edifica risponde ad una struttura ad un suo ordine ideale.

DOPO L'APPROVAZIONE DEFINITIVA DEL MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI

Si spera che il nuovo Teatro Regio possa aprire i battenti fra due anni

A trent'anni dall'incendio che distrusse il vecchio edificio dell'Allieri avrà inizio il ciclo finale delle complesse operazioni: gli appalti per le opere murarie - Sala e palcoscenico modernissimi, 1600 posti a sedere in platea, 38 palchi; inoltre un teatrino sotterraneo per lavori sperimentali

Nessuno ha tirato un sospiro di sollievo quando ieri mattina è comparso sui giornali torinesi la notizia che il Ministero dei Lavori Pubblici aveva dato la sua approvazione definitiva al progetto del nuovo Teatro Regio. Voglio dire nessuno dei più duramente interessati alla faccenda: i progettisti, innanzi tutti Carlo Mallino, ingegnere capo del comune di Torino, l'assessore ai Lavori Pubblici ed all'urbanistica, il Sindaco stesso.

L'approvazione era già scontata da tempo. Tanto è vero che il 25 febbraio prossimo scadrà il termine per la presentazione delle offerte all'appalto per i lavori in cemento armato: cioè per la struttura, ivi compresa quella del tamburo del palcoscenico, le cui attività sono assai più delicate e più delicate. Il nuovo regolamento edilizio prevede infatti una altezza massima di 23 metri alla quadrata per tutte le nuove costruzioni nel centro storico. Nel progetto, il tamburo del palcoscenico del Regio si alza invece sino a 31 metri ed è perciò fuori regolamento, a meno di ricorrere all'edificio a tale punto che sarebbe stato del tutto inutile dare gettate solide fondamenta negli strati di terreno alluvionale, nel quale in gran parte sorge la nostra città.

La deroga al regolamento edilizio non è ovviamente prevista, ma a tutte le norme d'uso di questo posto, ma con deroga che può dare soltanto il Ministro, scritto il parere del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici.

Ci siamo informati in Comune e ci è stato risposto che il 28 febbraio prossimo si avrà l'appello per il concorso. Se l'appello dei lavori per il cemento armato sarà il 28 febbraio vuol dire che l'Amministrazione torinese ha cominciato l'opera favorevole del Comune del Consiglio Superiore al punto un paio di mesi fa. Del pro-

getto di vista spaziale, come si dice adesso, l'importante era appunto che l'Amministrazione torinese avesse la certezza del parere favorevole del Consiglio Superiore e che la deroga al regolamento edilizio sarebbe stata concessa, in vista delle esigenze tecniche e spettacolari di un edificio pubblico destinato all'Opera lirica. Per il resto, tra burocrati si si conosce. La nostra Amministrazione poteva tranquillamente valutare i rilievi dell'ente burocratico, che istintivamente avrebbe portato il parere del Consiglio Superiore circa il progetto del Regio sino al tavolo del Ministro dei Lavori Pubblici e il tempo che sarebbe poi occorso tra l'arrivo sul tavolo del Ministro e l'appuntamento della firma che avrebbe trasferito la notizia ufficiale in società ufficiale, anzi da «Gazzetta Ufficiale».

Così a trent'anni dall'incendio, che in una notte distrusse il vecchio edificio allieriano, avrà inizio il ciclo finale delle complesse operazioni che faranno sorgere il Teatro d'Opera torinese. Trent'anni esatti per ricostruzione, giacché la domenica che il Regio lavorerà con l'ultima domenica di febbraio d'un anno bisestile. Per ora la sala parte ricostruita sulle sue linee essenziali e l'altare, che guarda piazza Castello, nelle sue linee e nobili linee di composto gusto barocco. Detto di così, si capisce, i lavori incominceranno in gara nel prossimo e nel tempo. In Comune si opera ancora che il Teatro nuovo apra i suoi battenti per la fine dell'anno 1968. Gli appalti per le opere murarie saranno infatti già tre due o tre mesi. Seguevano con un certo naturale ritardo di tempo quelli per le opere di finitura.

Chi ricorda le linee essenziali del progetto elaborato dall'architetto Mallino, dall'ingegnere Marcello Zavallani Rossi per quanto riguarda lo studio del palcoscenico e di tutto l'apparato scenico luo-

zionale, dei loro collaboratori architetti Carlo Greffi e Adolfo Zavallani Rossi figlio, può immaginare quale impressione sia per metterli in atto. La grande sala ovale, che forma il cuore centrale e vivo del nuovo Teatro d'Opera e sostituirà i 1600 posti a sedere della platea più i 200 del mezzanino palchi che formano una corona alla base della volta, è soltanto una parte del teatro, che sarà moderno soprattutto nell'azione scenica e nel disegno dei servizi.

Comprenderà infatti oltre i metri di servizi anche sale di prova per balletti, orchestre, bande, compagnie, un teatrino sotterraneo per opere e spettacoli sperimentali, per

incontri culturali di diversa natura, dalla conferenza alla proiezione cinematografica ed all'azione minima. Comprenderà persino una sala per gli animali di scena, i sedili ovali ed ovali di una scenografia e Aldo e tipo Verona.

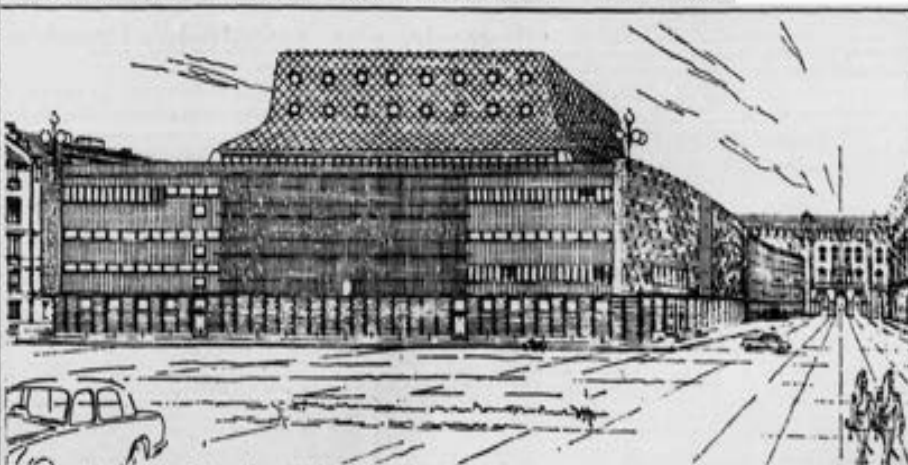
Le linee generali sono anche ardate, senza tante volte le abbiamo riprese su queste stesse colonne. L'insediamento del nuovo edificio (che non poteva non ispirarsi, per quanto adattato alle circostanze, una certa visione estetica moderna) in un ambiente di produzione cinematografica storica e monumentale, ha richiesto ai progettisti non solo delicatezza di mano ma maggiore prova di po-

stesia. Il nuovo Teatro Regio sarà infatti condizionato da alcuni salienti fenomeni ambientali: i resti dell'edificio di Benedetto Allieri, il Palazzo Jovianovich dell'Architettura di Stato, il profilo tradizionale della Via Verdi. Un complesso che a sua volta è profondamente legato in un tessuto urbanistico fortemente caratterizzato da processi storici, barocchi e ottocenteschi tra i quattro lati di Palazzo Madama, la chiesa di San Lorenzo, il Palazzo Reale, la Cupola della Sindona, la Mole Antonelliana.

Dalla ferita aperta su via Verdi, all'angolo con piazza Castello, si aprono androni, probabilmente, uguali, e dove un'architet-

ta minore di questo crocevia lo impadronisce e i piani, per i mesi di giorni grigi e di matinee, poi ancora la cupola che macchia il tamburo del palcoscenico, tutta rivestita di lamelle di rame perché la luce, inondandola, la possa rendere più leggera. E si dimostrano se dove tanto lavoro e tanto denaro è possibile operare che un giorno si affaccino gli straordinari fantasmi di un tempo. Quei fantasmi, che in rinfacciare del «Don Carlo» diretta pochi giorni fa dal maestro Gai ha così entusiasmato recitato: il grande Wagner, il grande Verdi, il grande Toscanini.

Luigi Carluccio



Il progetto del nuovo Teatro Regio, elaborato da Carlo Mallino, Marcello Zavallani Rossi con l'assistenza di Carlo Greffi e Adolfo Zavallani Rossi, in una prospettiva del progetto esecutivo, disegnata dal punto di vista della Piazza della Cavallerizza, che sarà realizzata quando il Demanio militare lascerà libera la area ora occupata. La cupola del tamburo del palcoscenico è rivestita di rame perché la luce inondandola la renda più leggera

Figura 3 Luigi Carluccio, *Si spera che il nuovo Teatro Regio possa aprire i battenti fra due anni*, «Gazzetta del Popolo», 11 febbraio 1967

Bastava l'indifferenza per salvare la Biennale

I «rivoluzionari» erano isolati: ma volevano tenere viva la tensione, cercare alleanze; sono riusciti nella provocazione

NOSTRO SERVIZIO

Venezia, 31 giugno. La 34ª Biennale è stata salvata e poi perduta mercoledì, nello spazio di poche ore. Sul mezzogiorno di mercoledì, alla fine di una mattinata intesa di piccole pressioni, di piccoli ricatti personali, i pochi artisti che già si erano pronunciati per la protesta, avevano organizzato un'assemblea nei giardini della Biennale, là dove cominciavano ad accumularsi i roghi metallici e le assi per costruire le solite tribune per l'inaugurazione. Su ventiquattro espositori italiani soltanto due, a quel punto, avevano già stabilito di rivoltare contro le pareti le loro opere.

La misura della protesta, anzi che aggiungendo ai due italiani il padiglione svedese in blocco ed una parte di quello francese, includeva ancora superficialmente l'enorme corpo della 34ª Biennale. Bisognava dunque trovare, cercare altre adesioni, rendere effettiva quella paralisi della Biennale che, a parole, gli invitati del padiglione di sinistra davano, mercoledì mattina, già sentita.

L'assemblea si sembrò tuttavia senza un nulla di fatto. Gli artisti recalcitravano, perché capitano benissimo che gli invitati ad associarsi alla protesta, gli invitati a ritirare le opere dalla Biennale o quanto meno a notificare la rinuncia, veniva non rivolti da un gruppo eterogeneo ed ambiguo, che si esprimeva attraverso la parola dei molti giranti della critica d'arte: dei galleristi che hanno istituzionalizzato il sistema della critica speculazione sull'opera d'arte; dei pittori e scultori che non hanno più nulla da attendere da manifestazioni come la Biennale, perché ne hanno già seguita, muralmente e muralmente, tutto ciò che era possibile ricavarle; dei pittori e scultori che la Biennale lascia attendere in anticamera, e di altri che, forse, hanno chiara coscienza di non potersi mai arrivare.

Captivano, anche, benissimo, che uno dei motivi più drammatici e più citati negli interventi oratori, cioè la presenza della polizia sul sacro e libero campo della Biennale, aveva fragili fondamenta. Captivano cioè che la polizia non era presente in forze attorno e dentro la Biennale obbedendo ad un imprevisto e del resto inspiegabile amore per le forme più avanzate della cultura, ma semplicemente perché da Milano, da Torino, da Roma, e persino da Parigi e da Berlino era stato annunciato l'arrivo di gruppi di studenti, di artisti, di intellettuali già sperimentati nell'azione di piazza, per dare una mano ai veneziani che volevano occupare la Biennale.

Comunque, a metà della giornata di mercoledì, secondo giorno della classica «venice», risultava irrealizzabile il disegno di sgretolare dall'interno la Biennale, senza cioè dover ricorrere all'occupazione dell'edificio, pericolosa in ogni senso. I due artisti protestatari e le corse degli attivisti, erano rimasti isolati. Bastava prendere atto, prendersi atto a tutti i livelli, anche quello politico e governativo.

Attivisti

Prendere atto del fallimento della pacifica opera di «persuasione» significava capire anche che l'opera di persuasione avrebbe spuntato altre vie meno pacifiche e meno democratiche dell'assemblea improvvisata nei giardini della Biennale: che i pochi protestatari interni ed i molti attivisti esterni erano ormai costretti a tentare altre vie e che fatalmente le «altre vie» confluivano tutte in una sola e disperata: la provocazione sulla piazza.

Soltanto uno scontro con la polizia poteva accendere i tiepidi, sensibilizzare gli artisti che non volevano dare alcun significato politico alla loro opera né alla loro presenza in Biennale e sospingerli infine tra le braccia dei rivoluzionari.

Non erano più di una cinquantina. Li ho visti arrivare in piazza San Marco, filtrando attraverso le arcate napoletane, che camminavano lenti, in gruppo. Portavano bandiere rosse di ogni dimensione e car-

relli improvvisati: quasi tutti, manco a farlo apposta, indirizzati alle forme dell'ordine. C'era anche uno stando rosso in lingua tedesca, come a rafforzare la provocazione evocando l'ombra dei fatti di Berlino. C'erano nel gruppo il musicista Luigi Nono, il pittore Vedova; ma un poco in retroguardia. Bastava lasciarli andare, lasciarli parlare, lasciarli invadere. Bastava erigere verso di loro un muro di indifferenza. Poteva, a tutti i costi, con una certa violenza. Le bandiere si sarebbero infraditate, i cartelli si sarebbero sfilati. Bastava lasciarli gridare: «fascisti, fascisti» sino a perdere il fiato. Anche a non aver letto gli ultimi versi di Pasolini, quelle parole, in quel momento, non erano un insulto: toccavano agli uomini della polizia, ma, piuttosto, servivano a indicare un bersaglio per i tiepidi, per i recalcitranti, per gli agnostici: servivano a stabilire una discriminazione.

La polizia, purtroppo, è caduta in una trappola così vistosa; ha reagito alla provocazione e dalle sei sino a tarda sera piazza San Marco è stata il teatro di un ostinato e sempre più avvilente giocare a: «guardie e ladri», durante il quale ogni tanto qualcuno ci lasciava le penne. Le orchestre si sono ritirate; poi i famosi caffè hanno chiuso servizio e locali, i mercanti abbandonavano e rifuggivano a metà, ritimicamente, le saracinesche dei loro negozi; colpevoli ed innocenti prendevano botte. Eppure bastava svoltare l'angolo per vedere che in piazzetta Dorcia l'orchestra suonava in un'aria di festa; che i turisti balavano, per uno, sotto il portico, nudi, nell'edificata di quella «ve» a Venezia che avevano programmato magari da un anno. Bastava svoltare l'angolo per capire, voglio dire, che la rivolta era una chiasa, topograficamente circoscritta, numericamente esigua, chiaramente indirizzata ad un solo fine preciso: mantenere viva la tensione, tenere in caldo la minestra della rivoluzione, sottomettere gli spiriti dei tentennanti a scossoni sempre più forti perché, intanto, nelle sale del Rastarone dell'Angelo la «convenzione» degli arababbiati, attilava moti su moti e ordini del giorno e testi intoccati da consegnare al collegio per i ministri, il prefetto, il sindaco di Venezia, il presidente e il segretario della Biennale d'arte.

Uno scossoni dopo l'altro gli artisti si sono trovati a poco a poco contro un muro, resi responsabili, obbligati a fare la loro scelta: «con la polizia o contro la polizia». Uno dopo l'altro, uno dopo ogni carica, ogni fuggi fuggi, ogni ventata di panico hanno messo la loro firma, in calce ai fogli che gli venivano resi febbrilmente.

Terzi, giovedì, a mezzogiorno erano ancora quattro gli espositori italiani che non avevano raccolto l'«invito» a ritirare la propria partecipazione alla Biennale. Terzi era erano soltanto più due. Può darsi che gli ultimi due resistenti cedano durante la giornata di oggi, mentre la Biennale è chiusa a tutti, per i lavori di pulizia (rimozione delle pareti) e per i preparativi dell'inaugurazione ufficiale («e è ancora possibile parlare di inaugurazione in questo clima di rinuncia e di mortificazione»). Cercheranno con tutti i mezzi di indurli al rifiuto, perché il rifiuto totale degli espositori italiani è lo strumento necessario per premere sui commissari stranieri; perché l'esempio degli svedesi, dei francesi, degli arabi e di un singolo artista jugoslavo sia ripreso da tutti gli altri e la 34ª Biennale possa veramente dirsi, se non «occupata», «vinta» e «voluta».

Le opere, gli artisti non possono rimuoverle dai padiglioni. Perciò hanno rivoltato i dipinti contro il muro, hanno ricoperto oppure minuziosamente imballato le sculture e gli altri «oggetti» plastici con carta, cartone ondulato, fogli di giornale, corde e filo di ferro. La violenza uccide la cultura, grazie alla polizia» ha scritto uno sulla carta dei suoi imballaggi improvvisati. Molti altri hanno specificato per esteso che riti-

tavano la loro partecipazione perché messi «di fronte alla violenza fisica della polizia e di fronte alla violenza morale dei protestatari». Riferito questo parole per chi avesse dei dubbi sul fatto che ci sono state violenze da una parte e dall'altra. Le ripeto anche perché esse mi sembrano meschine, nonostante che la loro denuncia voglia apparire e si sforza, come può, d'apparire imparziale.

Civiltà

La figura dell'artista è così al irrisoria nel contesto delle strutture della civiltà del nostro tempo che le sue virtù devono raggiungere il grado eroico, già per essere semplicemente delle virtù apprezzabili. Perciò l'artista, se vuole esistere, deve assumere in pieno la sua responsabilità di uomo, intanto deve fare le sue scelte in modo inequivocabile. E difficile, restare isolati, è vero. E' difficile sottrarsi alle intimidazioni, alle intimidazioni, alle pressioni psicologiche (ed è così, infatti, che si diventa fascisti; se questa parola ha un senso che non sia soltanto di comodo). E tuttavia bisogna saper resistere, se si ha coscienza della propria correttezza, della propria umiltà e della propria modestia nella stessa misura in cui è facile aver conoscenza della disonestà, della protervia

Luigi Carluccio



VENEZIA — La polizia arresta un manifestante durante i disordini in piazza San Marco giovedì scorso

e della sfidatezza altrui. Per difendere il diritto che ognuno ha di decidere liberamente il proprio comportamento; non, certo, per difendere la Biennale.

La Biennale è indifendibile, così come è stupido strumento della moda, invece che della cultura. Lo abbiamo detto tante volte; aggiungendo che non è semplicemente un problema di statuto.

Bisogna però dire che essa è indifendibile così come l'hanno resa, a poco a poco, alcuni dei virtuosi e pittoreschi personaggi, che oggi si sono svegliati alla protesta dopo aver fatto della Biennale il loro personale sistema d'intrigo e di potere. E' inutile fare nomi. Sono sulla bocca di tutti, ed io credo che la loro presenza sia motivo di profondo disagio per molti, che forse si agitano con giovanile innocenza e sanno per istinto che, oltre la linea delle convergenze tattiche, bisognerebbe poter scegliere i compagni di strada o di piazza che stiano.

Quanto a questa Biennale: la mal generata 34ª edizione della sua storia; voglio dire, quanto alle opere che ha raccolto e che ancora sono nel suo recinto, scoperte o coperte, lette o proibite, permesse o vietate, c'è davanti a noi tutta l'istituzione per riparlarne.

Figura 4 Luigi Carluccio *Bastava l'indifferenza per salvare la Biennale*, «Gazzetta del Popolo», 22 giugno 1968

ARTE

di Luigi Carluccio

EDWARD KIENHOLZ. Volksempfänger. Galleria Il Gabbiano. Roma, via della Frezza 51.

Gli europei subirono il primo trauma americano quando sbarcarono sul continente i marines della pop-art. Il secondo lo hanno subito quando comparve nel 1968 a Kassel un'opera di Kienholz: *Da Roxi*, un bordello di Las Vegas negli anni 40, ricostruito a tre dimensioni con mobili e oggetti veri e tragiche creature di cartapesta. Altre opere confermarono una carica aggressiva che appariva sfrontata e amara: *Memoriale portatile di guerra* e altri grandi assemblaggi di figure e di cose.

Questi «Volksempfänger», che ci pare alla lettera voglia dire «incantapopoli», ma col senso anche di ipnotizzarli e metterli in gabbia questi popoli, sono all'apparenza molto semplici. Il nostro artista fa una scelta minuziosa delle idee che vuole attualizzare, cerca cose povere ma che hanno profonde risonanze, una storia.

Kienholz sentiva dire di come i tedeschi fossero incollati alle radioline al tempo di Hitler, e delle sue guerre. Su questo dato Kienholz ha elaborato una serie all'apparenza fredda, rigida, che ha un elemento comune: la radio. Proprio gli apparecchi in uso tra le due guerre e cercati al mercato delle pulci di Berlino-Charlottenburg, come i mobili, gli attrezzi, le medaglie.

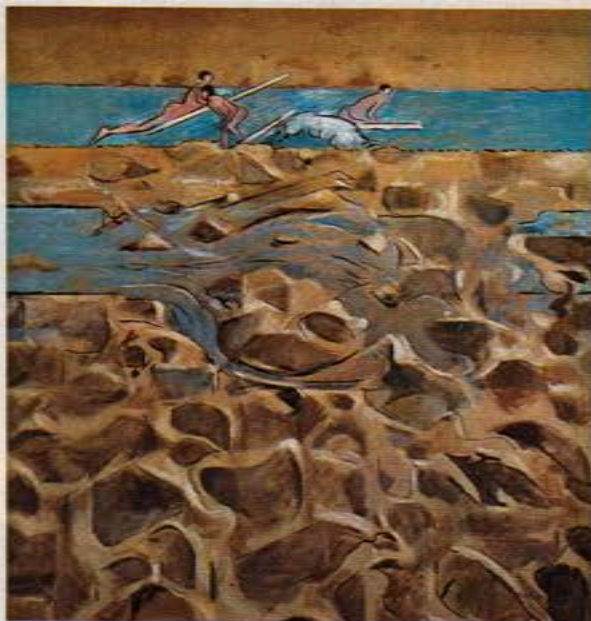
Questo repertorio di cose può far pensare a una natura morta e a una messa in scena. Dalle radio, è vero, quando si preme un pulsante, escono musiche estenuate di Wagner. Gli oggetti hanno un'anima? Hanno una voce? Il metafisico passa per il banale?

Il fascino e la grandezza dell'opera di Kienholz stanno anche nel fatto che pongono questi interrogativi.

Una fotografia collocata su tavolo da cucina ricorda una Brunilde wagneriana di Bayreuth, in neo-gotico ci sono la radio, il piano metallico per lavare e stirare i capi di biancheria, la croce al merito, un braccio di piombo impugnava la spada come faceva l'attore Lorenze nel *Sigfrido* del 1933. La musica è quella del *Sigfrido* appunto, atto III scena I. Accanto, la riproduzione ingigantita di una foto trovata a Charlottenburg, mostra un esodo attraverso i campi in tempo di guerra. La lettura dell'opera, secondo le testimonianze che ne danno gli oggetti e le relazioni scelte da Kienholz, sembra dire che per lui l'arte è, prima di tutto, una presa di coscienza, che la cultura è la coscienza stessa degli uomini.

GRAHAM SUTHERLAND. Galleria Bergamini. Milano, corso Venezia.

Accanto alle belle litografie sulla vita delle api e ad alcuni dipinti nei quali la bella calligrafia di Sutherland, come logica conclusione di un istinto di grazia, si adegua a chiusure che ri-



GRAHAM SUTHERLAND: «SABBIA»

cordano i capilettere dei codici medievali, è comparso un tema nuovo.

Questo dice che lo spirito di Sutherland non è ancora addormentato dal successo, che, pur restando nell'ambito della vita, dell'esistenza come si mostra e si atteggia nella natura, egli non per abitudine, ma per una sua scelta, continua a ricercare figure, immagini, che dilatino il campo dentro il quale si muove.

Si tratta di due dipinti di diversa misura intitolati *Sabbia*. L'estuario di fiume verso il quale la fantasia di Sutherland faceva affluire e confluire il mondo vario e pungente delle impressioni e sensazioni di autentico «promeneur solitaire» s'è allargato, ha lasciato alle spalle, cioè alle spalle di chi guarda, le radici, gli arbusti, i ciottoli, le alghe.

In questi dipinti ultimi l'estuario di fiume è una spiaggia e una distesa di sabbia che, nella sua leggera marezza, porta le impronte lasciate dal flusso e dal riflusso delle acque. Le chiarezze giallo-oro leggermente rosate, le chiazze celesti o viola, le figurine sul filo basso del cielo, introducono la costanza dell'opera di Sutherland: una sensazione d'allarme. Ma una sensazione delicata, ora, come una lamella di luce.

IL GIOCO GIOCATO. Galleria Gian Ferrari. Milano, Via Gesù 19.

In mostra brillanti alternative al giocattolo-massa offerte da pittori e scultori. C'è un *Gioco del pugilato* di Crepax e persino un *Tiro a segno per un suicida* di Possenti.

EDWARD KIENHOLZ: «NEO-GOTICO» (1976)

PANORAMA - 3 GENNAIO 1978

17

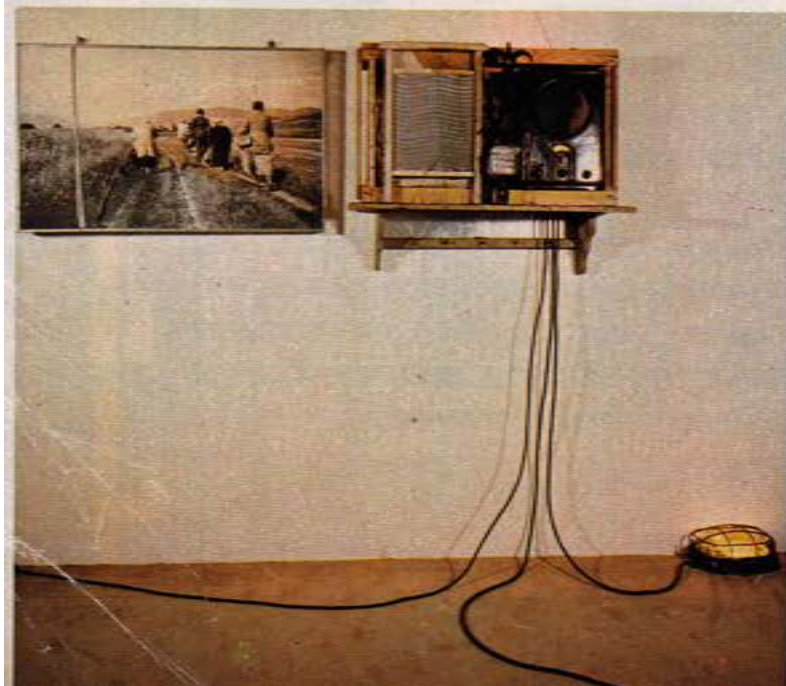


Figura 5 Luigi Carluccio, recensioni, «Panorama», 3 gennaio 1978

Arte

di Luigi Carluccio

ROD DUDLEY. Scultura. Galleria del Naviglio. Milano, via Manzoni 45.

Tra i pochi incontri felici nello spazio di Artefiera (Bologna, 1976) folgorante fu l'incontro con una figura nuda distesa su un divanetto (una figura lignea a grandezza naturale) colorata anzi bistrata versione espressionista della Paulina Borghese del Canova e della Juliette Racamier di David, nutrita, finalmente, abbeverata, soddisfatta in tutte le sue esigenze di donna.

L'incontro era con questo Rod Dudley, un australiano di quarant'anni circa che vive in Europa, in un paesino dell'Italia (Besozzo nei dintorni di Varese) e che non ha paura di confessare che la sua esperienza nasce da molte altre esperienze. Di citarle anzi per esteso, cominciando da Bacon (il Bacon, pensiamo, dei «Tre studi di figure ai piedi di una crocifissione» del 1944) per passare al pop ancora inglesi, Peter Blake, David Hockney, Allen Jones, quindi anche a certi italiani, Baj, Adami, a Richard Linder infine che lo trasferisce in un mondo di sfrontatezza, di provocazioni, di eccitazioni sia narrative che stilistiche. L'opera di Rod Dudley è infatti liberatoria ma trascina con sé, come un alone attorno alle immagini in cui si solidifica e si colora, una sorta di ammonimento, di profezia, o una allegoria: quasi che attraverso le fonti citate raggiungesse le sue radici più profonde negli stalli, e nei cori, nelle sacrestie del Barocco bavarese, sempre un poco medioevale, e la luce che la investe possa sentire l'incenso e insieme lo zolfo.

NANDA VIGO. Frammenti di riflessione. Galleria civica d'arte moderna. Ferrara, Palazzo dei diamanti.

Ci sono immagini che resistono secoli senza annullarsi: più rare le immagini del nostro tempo di ricerca e di sperimentazioni che conservino intatta la loro originalità coerenza.

La mostra di Nanda Vigo, architetto, designer, artista, al Palazzo dei diamanti di Ferrara, è comunque una testimonianza di durata, sostenuta soprattutto dalla evidenza che i venti anni ch'essa copre sono venti anni di anticipi. Anticipi nell'uso del neon, per esempio, e del vetro, e degli specchi, usati per scrivere il proprio nome, per realizzare lo spazio trasparente delle favole, per specchiare la propria corporea presenza in uno spazio solido generato e continuamente rinnovato dall'immaginazione e



Un dipinto di Rod Dudley. Sotto, a destra, «Ambiente», opera di Nanda Vigo

dalla capacità di inventare situazioni.

La mostra è fatta di cinque sale, nelle quali Nanda Vigo antologizza se stessa dal 1959 a oggi, con documenti, foto, dichiarazioni di poetica collocandosi su un percorso che muovendo dall'astratto-concreto arriva alle strutture programmate, d'impianto architettonico, esemplificate in mostra da due ambienti ricostruiti secondo il progetto originale: uno del 1970, lastre di vetro azzurro e tubi al neon; uno del 1973, con elementi piramidali con lastre di specchio e neon.

RICCARDO LANZA. Galleria Vismara. Milano, via Brera 30.

Nelle opere di Riccardo Lanza si può sempre cogliere una certa misura di



«Città», di Riccardo Lanza: riabilitare la tecnologia

utopia. Anche quando la molla che fa scattare il meccanismo della invenzione è infissa in un elemento quotidiano.

Le «città» ch'egli ha costruito con sottili fogli di perspex e sottili lamine di acciaio satinato, rappresentavano appunto il desiderio utopico di condurre la tecnologia - che ogni giorno vediamo trasformare la sua immensa capacità di progresso in una immensa capacità di corruzione - ad alcune fondamentali linee prospettiche, di riabilitarla quindi in spazi purissimi: il cubo, l'arco, la volta concava o convessa e in un giuoco di specchi che riflettendo se stesso si moltiplica su un modulo di perfezione e costruisce il miraggio d'una metropoli.

Nelle più recenti «bricole», il modulo è dato da una griglia, attraverso cui traguardare un'immagine di Venezia che l'artista assume dalle fotografie e dalle mappe. Il segno persistente dell'utopia, della fiducia nella possibilità attiva degli interventi dell'arte e degli artisti sui problemi della realtà, anche soltanto come un richiamo o un allarme, sta in quella traccia elegante che si distende sull'acqua della Laguna e dei canali e la coagula, la fissa intorno ai suoi segni grafici.



BAMBINI. Una foto di Arthur Tress. Le immagini di Tress colgono il mondo dopo eventi strani o terribili, con una particolare suggestione quando sono di scena i bambini.

FOTOGRAFIA

di Luigi Carluccio

ARTHUR TRESS. Galleria Il Diaframma, Milano, via Brera 10. Fino al 30 maggio.

L'assunto di Arthur Tress sembra essere quello di uscire dai limiti della realtà vissuta, cui tuttavia sembra condizionata per sua natura la macchina fotografica, per condizionare una realtà diversa. Fare insomma che la realtà diventi un sogno, e molte volte si tratta

di un incubo; ma veduto dall'altra parte dell'esistenza, dal limite in cui ci si ritrova svegli e l'orrore si mescola alla speranza o alla rassegnazione.

Molte delle tavole oniriche di Tress hanno un riferimento preciso con le vicende di questo nostro mondo. Le qualità tecniche delle sue fotografie, certi diffusi aloni di luce chiara incredibilmente veri e l'improvviso nitore che i particolari insignificanti acquistano quasi sottraendosi a quegli aloni medianici, appaiono puntualmente guidate a esaltare i suggerimenti psichici.

La linea mediana delle espressioni di Tress si sviluppa lungo uno stato d'allarme. Le due immagini colgono il mondo d'ogni giorno subito dopo che è successo qualcosa di strano o di terribile.

Tress accosta l'orrore e l'assurdo con straordinaria efficacia di linguaggio, ma senza mai dimenticare che l'occhio può assorbire attraverso l'immagine fotografica molti succhi velenosi.

La paura, l'impotenza a cambiare le sorti dell'esistenza, la minaccia all'esistenza che arriva da zone sconosciute, sono raffigurate sempre con rara delicatezza. Soprattutto quando sono di scena i bambini e i sogni tormentati dei bambini. Nei modi di una fiaba che racconta le insidie dell'epoca, Tress ci dice in che modo possiamo considerarci superstiti di un invisibile diluvio.

ARTED'OGGI: I COLLEZIONISTI

L'amico di Giacometti

LA COLLEZIONE
DEL PROF. CORBETTA
A CHIAVENNA

TESTO DI LUIGI CARLUCCIO
FOTOGRAFIE DI NERI CARLUCCIO

*Un bronzo di Giacometti,
"Figura in piedi" (1934),
si accampa come un'immagine senza
dimensioni nel riquadro della finestra
di casa Corbetta e sullo sfondo
dei tetti e delle montagne di Chiavenna*



42 | BOLAFFIARTE

La casa del collezionista ha sempre qualcosa di artificioso. Si capisce subito che la presenza importante tra le sue pareti non è quella del padrone e della sua famiglia. La casa del collezionista rivela quasi sempre una certa misura di paranoia, una ricerca ansiosa di completezza e di perfezione, tende, insomma, ad assomigliare a un museo ordinato, pianificato, sicché sovente le stesse comodità e funzionalità dell'arredamento appaiono sacrificate al prestigio della rappresentazione e l'accordo tra le funzioni essenziali della casa e le opere della raccolta è stato elaborato con una sofisticata, quasi ossessiva ricerca del bell'effetto. La casa di Serafino Corbetta, medico chirurgo, primario e presidente dell'Ospedale Civile di Chiavenna non ha niente della casa del collezionista. La sua è semplicemente la casa abitata di un uomo, che ci vive da molti anni con la moglie e le figlie; di un professionista severamente impegnato dal lavoro e che perciò è costretto a rinviare da un giorno all'altro il naturale desiderio di mettere un po' d'ordine nelle proprie cose. Desiderio che sarebbe comunque difficile realizzare, perché le cose che egli ama sono tante: mariti antichi, bronzetti, chiavi intaccate dalla ruggine di secoli, candelieri di legno dorato o di ottone, cornici, ritrovamenti fossili, sculture policrome popolari, libri, pietre ellari e persino curiosità locali: come i due ingenui dipinti firmati Leos e datati 1904, che ritraggono una veduta di Lugano ed un'altra di Chiavenna; l'antica sede dell'Hotel Corradi e Posta, vicino al Castello.

Le vicende della vita, dalla tribolata adolescenza alle responsabilità di un grande ospedale, hanno fatto di Serafino Corbetta un uomo che sa dare un valore ad ogni cosa, anche la più modesta, non fosse che come testimonianza di una carida sincera passione. Gli studi ne hanno fatto un umanista. La sua persona folca è alta e piena, il suo volto pensoso e sereno potrebbero figurare bene in una ideale ricostruzione della scuola di Platone. Il suo spirito cerca quasi d'intuito le relazioni armoniche tra le cose che lo circondano. A Chiavenna anche le pietre e le piante parlano di Corbetta. Il "Paradao", la parte più alta della rocca del Castello, lo ha ordinato e organizzato lui, a poco a poco. È una passeggiata archeologica un poco romantica, tra i frammenti della storia antica di Chiavenna affioranti negli scavi o sottratti alla dispersione; ma è anche un bellissimo orto botanico, fino di piante esotiche, rare, talvolta uniche in questa zona di frontiera.

Così, nella casa di Corbetta c'è di tutto. Ci sono gli inizi di molte collezioni curiose ed interessanti, documenti di-



Figura 8 Luigi Carluccio, *L'amico di Giacometti*, «Bolaffi Arte», ottobre 1970

ARTEOGGI: GALLERIE E MERCANTI

a Roma **L'OBELISCO** di **GASPERO** **DEL CORSO**

TESTO DI LUIGI CARLUCCIO



L'orologio è stato disegnato da Leo Longanesi nel 1948. In vetrina un'opera di Vardinega (Matera della Luce, 1967).

Gaspero del Corso nella sua abitazione romana. A sinistra la scultura di Bolla "Linee forze del pugno di Rocconi" (1915).

Scorcio della biblioteca in casa di Gaspero del Corso, a Roma, palazzo Torlonia. Sul tavolo di cristallo e acciaio, disegnato da del Corso nel 1964, una scultura senese del XV secolo. Alle pareti quadri di Magritte e di Bolla.



La storia dell'Obelisco è una storia tutta all'italiana. Comincia, come tante altre, l'8 settembre del 1943: il giorno che ha modificato tante esistenze. In certi casi si è trattato addirittura di mutazione; qualcosa che accade ogni tanti secoli, o millenni. Prima di quella data, né Maria, né Gaspero del Corso avevano mai pensato che si potesse vivere vendendo opere d'arte. Le opere d'arte erano semmai cose da comprare, potendo: o da farsi regalare. Lei scriveva su giornali e riviste e l'avevano soprannominata "la fustigatrice dei costumi". Aveva infatti un occhio straordinario per scoprire

i vizi dietro la facciata, tra le quinte, nelle pieghe delle cose e delle persone e una lingua, per esprimersi, ricca di parole preziose poco usate, che perciò restavano applicate alla memoria come certe immagini dei feticci restano tra i ricordi di un viaggio in paesi lontani. Nel settembre del 1943 firmava già con uno pseudonimo: Irene Brin. Un nome inventato da Longanesi in calce a un articolo, audace per i tempi che correvano, in cui Maria del Corso, nata Rosti e perciò imparentata con gli alti gradi dell'esercito e mi par anche della Chiesa, raccontava senza pregiudizi una serata al Florida, il tabarin, o cabaret, o night club a

Capo le Case, adesso scomparso. Così erano in due, in quell'inverno del '43 a portare un falso nome, lei e Gaspero. Dopo aver combattuto intorno al Forte Aurelio, il maggiore Gaspero del Corso aveva spezzato le mitragliatrici del reparto, ripiegato la bandiera, nascosta poi, murata nella parete di una soffitta, sempre dello stesso Palazzo Torlonia, in via Bocca di Leone, dove abita ancor oggi. Nelle soffitte per qualche tempo vissero nascosti anche una trentina degli uomini del suo reparto, prendendo tempo per filar via uno alla volta, al coperto, in Roma occupata dai tedeschi. Ma Gaspero doveva restare in città,

dove troppa gente conosceva e poteva riconoscere il brillante ex-officiale del Re. Da come si muoveva eretto, da come ti guarda in viso, è facile ancora adesso capire che lui non poteva passare inosservato, che in divisa doveva fare una gran bella figura e lasciare un'immagine difficile da dimenticare. Come impedire poi che gli amici ed i cospiratori d'arme ufficiali e soldati, che potevano incontrarlo ogni momento della sua frenetica corsa verso le possibili forme di sopravvivenza, lo salutassero d'istinto con un tonante "signor Maggiore"? «E tu chiamato Maggiore», gli disse una sera Savinio. Ecco: Ottorino

Figura 9 Luigi Carluccio, *A Roma l'Obelisco di Gaspero Del Corso*, «Bolaffi Arte», giugno 1970

un grande effetto nel destino dell'Obelisco. Di fronte alla botteghina di via Bissolati s'era installato, dopo la liberazione di Roma, un grande comando americano tipo FAO. In tempi così difficili fu una circostanza providenziale: procurò utili scambi essenziali: disegni e dipinti contro scatole di carne, di tè, di latte, contro stocche di sigarette e cioccolato. Di tanto in tanto lungo la giornata Irene traversava la via Bissolati per riempire d'acqua la teiera, alla fontana di fronte. A pace fatta gli americani continuavano a visitare i del Corso. Tipi vecchi e nuovi arrivavano a Roma con l'indirizzo dell'Obelisco o di Palazzo Torlonia in via Bocca di Leone. Erano i militari di una volta, tornati alle loro vere occupazioni, nelle redazioni dei giornali e delle riviste di New York e di Chicago o nelle file della diplomazia; ma anche tipi nuovi: direttori di museo, assistenti, critici d'arte e tutto l'insuperabile staff della moda e dello styling, che subiva, di rincalzo, il richiamo dell'Italia sconfitta e geniale. Gaspero del Corso, che a un certo punto, anni prima aveva pensato di poter diventare un *merchant en chambre*, personaggio discreto che visita gli amici con una cartolina di buone cose da offrire in visione, diventava piuttosto il mercante da valigia diplomatica. Alle inaugurazioni da Irene e Gaspero c'era sempre tutto il bel mondo romano: una capatina all'Obelisco diventò il passo d'obbligo per tutti gli stranieri che si interessassero di arte e di moda, e che in genere volevano respirare l'aria eccitante delle Muse.

In quel mondo Irene e Gaspero si muovevano con grazia, d'istinto e d'istinto facevano le loro scelte. Alla maniera italiana, senza programmi pedanti, fidandosi piuttosto dei propri occhi e delle reazioni personali. Con disinvoltura tutta italiana essi erano i padroni e i commessi, i direttori e i fattorini, i critici e i corrieri, l'ufficio stampa e le public relations dell'Obelisco e in un certo senso dell'arte italiana. C'è stato un momento che tutti han rimproverato ai del Corso il loro amore per la pittura di Nino Caffè e la spregiudicatezza con cui mettevano accanto Morandi e Nino Caffè, Campigli e Nino Caffè, Modigliani e Nino Caffè. Tutti quelli almeno che non stavano a Roma e non erano quindi in grado di capire che nella stessa misura in cui i mucchi di rifiuti disegnati da Vespi gnani avevano rappresentato un certo momento della vita romana, i pretini di Caffè rappresentavano, non senza lepidetza, quello immediatamente successivo: la Roma della "maggioranza assoluta", del



Le figlie di Bolla, Luce ed Elia, verso il 1930, in mezzo al Giardino Futurista. La figlia Luce, a sinistra, indossa un vestito disegnato dal padre; Bolla indossa una giacca futurista gialla verde e nera di suo modello. La Galleria dell'Obelisco ha curato l'edizione a più esemplari dei prototipi che si vedono nella fotografia.

"Violino 1912" di Picasso (Galleria dell'Obelisco, 1934) e particolare di "San Giovanni in Olio" di Mondrian Desiderio (Galleria dell'Obelisco, 1931).

Una fotografia tratta dal volume edito dalla Galleria dell'Obelisco; di cui ripercorriamo la didascalia: "Un quadro di Burri portato in trionfo per le vie di una città italiana? Siamo tornati allora alle grandi epoche in cui una Madonna di Cimabue veniva seguita dal popolo festante? O piuttosto, nonostante la morte del père Costantini, la Chiesa insiste nell'appoggiare l'arte cattolica? No, Burri non s'impagolava: sono le reliquie di San Francesco portate in processione a Palermo".

Copertina del volume edito dalla Galleria dell'Obelisco in occasione del suo primo biennale e "L'empire des lumines" di Magritte (esposizione, 1932).



"Sacro" di Burri (Obelisco, 1934).

Reliquie di S. Francesco in processione

Figura 10 Luigi Carluccio, *A Roma l'Obelisco di Gaspero Del Corso*, «Bolaffi Arte», giugno 1970

ARTED'OGGI:
GALLERIE E MERCANTI

Chi è Guido Le Noci, il protagonista, con Pierre Restany, delle vistose manifestazioni milanesi per i dieci anni del *Nouveau Réalisme*? Ecco la storia di un mercante poeta diventato una delle più interessanti personalità degli ambienti artistici italiani.

LA MALINCONIA DEL SUCCESSO

TREPO DI LUIGI CARLUCCIO



La mostra che commemora il decennale del *"Nouveau Réalisme"*, a Milano, nelle sale della Rotonda della Beana, porta alle luci della ribalta la figura di Guido Le Noci, la lunga mano italiana del movimento di cui Pierre Restany è stato l'araldo.

Al di là dei significati culturali e dello spettacolo che può offrire, questa mostra può essere considerata come una cronaca della vita di un uomo disponibile alle avventure più rischiose, come compendio di una stagione, non la prima né l'ultima, in cui un uomo si sia impegnato immedesimandosi a tal punto con l'oggetto della propria passione da diventarne il simbolo. Ma è soprattutto il giudizio di una profonda intesa, di una solida amicizia, di una calorosa collaborazione.

Le Noci e Restany si sono conosciuti nel 1954. Restany era allora un giovane poeta. Aveva frequentato l'Università per stranieri di Perugia; era venuto a Napoli ed altri luoghi a contatto dei quali la sua parlata italiana ha acquisito una curiosa accentrazione aspra, senza doppie e senza dure. Si inter-

sava anche di cose d'arte, cominciava a "fare della critica", amava artisti di punta come Belyaev e Laubach.

La storia di Guido Le Noci molto più lunga e tormentata. Storia di un poeta che non può esprimersi con le parole, sempre così docili in fondo, sempre così puntigliosi all'incontro, ma deve esprimersi con l'azione, con la responsabilità delle scelte, con la realizzazione di progetti difficilissimi, tentando di quadrare il cerchio, di dominare gli eventi, mescolandosi ad essi per uscire magari trionfante dalle loro resistenze. Perché, tutto sommato, Le Noci è un poeta. Ha l'animo del poeta. L'animo del poeta nel corpo di un emigrante. Un emigrante degli anni Venti; quando gli italiani non potevano più attraversare il mare, ma filavano a uno a uno dal Sud al Nord verso la valle padana. Le Noci, ne sono sicuro, racconterà lui stesso prima o poi la sua storia. Ha una passione autentica per la pagina scritta e stampata. Una passione che fa la spia al desiderio di raccontare in prima persona. Così, della sua emigrazione, del suo trapasso, nel 1925, dal

profondo Sud dell'Italia al Nord illuminato e tecnologico di cui soltanto quello che è veramente necessario; cioè che è avvenuto quando Le Noci, nato nel 1904 a Martina Franca, la città bianca delle Puglie, aveva vent'anni e che somiglia a tutti i trapassi obbligati da situazioni in cui, del modo che si vorrebbe fare o tentare non si può fare o tentare quasi nulla, e in cui le speranze, tanto più sono grandi o alte o diverse, tanto più sono presto o presto battute in testa contro il cielo basso di sofferta dell'ambiente. Questo limite doveva averlo sentito anche il padre di Guido, se nei ricordi del figlio la sua figura è associata ad una venerazione senza misura per Michelangelo.

Il padre era uno dei migliori scultori di Martina Franca.

Ennere sculpellano a Martina Franca vuol dire lavorare a vista, nella grande tradizione dei costruttori di cattedrali, la pietra e la molla pietra del paese; mani e col fuso in mano e balaustra, fregi e rosetti, timpani e architravi. A Milano, dove Le Noci scende dal

trono il 19 marzo del 1925, le cose dell'arte sono staccate dall'uomo, stanno in vetrina, fanno parte di un gioiello in parte segreto, di un mondo che possiede una sua propria dialettica e regole ignote a Martina Franca: il giudizio critico assoluto, per esempio, i valori di scambio; gli interventi programmati; i programmi d'azione.

Mentre fa tutto quel che bisogna fare per sopravvivere, Le Noci si avvicina d'intento a quel mondo, frequenta assiduamente la Galleria Peñar, conosciuta Guido Tallone, che da sola fa un'antologia delle possibili vocazioni all'arte: pittura, tipografia, musica, antiquariato. Un altro uomo straordinario, Oreste Celiberti, cultore di filosofia e di musica, lo prende in simpatia, gli fa stringere amicizia con il gruppo così vivace dei comaschi: Figini, Terragni, Pollini, i punisi e quindi anche Pagano e con Pagano la grande ombra di Sestini. Un sentire, un senso segreto dell'apertura di Le Noci verso le avanguardie, una promozione dei legami che la sua vita avrà con Como. Nel mondo dell'arte Le Noci si caccia dentro fino al collo. È lui che pensa per il "Pensatore" di Scialoja. Sollecitato dagli amici manda persino qualche breve saggio di critica alla "Gazzetta del Mezzogiorno"; forse un modo di riannodare il cordone ombelicale con la terra natale. Inizia infine un piccolo intimo lavoro di scambio di opere d'arte, un lavoro di mediazione che lo appassiona, che lentamente lo porta ad aprire al piano terra di via Manzoni 25, non una galleria ma un recepto, uno studio, dove mostrare i suoi dipinti di de Chirico e de Pisis, certi disegni di Modigliani che raccolgono a Parigi con viaggi avventurosi. Ai de Chirico e ai de Pisis aggiunge più tardi il Savinio, che diventa una delle sue grandi passioni, ma che conoscerà di persona, per il tramite di Raffaele Carrieri, soltanto alla fine degli anni Trenta, quando tanti destini stavano per cambiare radicalmente. Anche il suo.

Il suo cambio il giorno del 1943 in cui, andato a Como per riscuotere le 25.000 lire di un quadro di Savinio. Il matrimonio del gatto venduto, dal suo amico Oreste Celiberti a un comasco vi rimase bloccato dall'aggravarsi improvviso della situazione di guerra. Le consigliarono di mettere a frutto le sue esperienze, affrettò allora, sulla piazza del Duomo, la Borronini; la prima Borronini. Il titolo fu scelto come un omaggio al genio dei luoghi, giacché Borronini è nato a Campione, nei dintorni appunto di Como; ma forse anche per un ricordo della terra lontana, del fiammeggiante barocco bianco di Martina Franca e del Salento. Non erano ancora spuntati gli echi delle ultime bombe che Le Noci parte da Como nel 1945, in compagnia di un francese che vuol tornare a casa al più presto e di Paolo Garretto, il pittore concettista famoso negli anni Trenta. Per Parigi. Viaggio pieno di incognite in macchina, attraverso il Piemonte e il Colle del Moncenisio. Ha racimolato tutti i soldi che poteva racimolare, suoi e non suoi. Ha in mente acquisti favolosi. È in uno dei suoi momenti di

Figura 11 Luigi Carluccio, *La malinconia del successo*, «Bolaffi Arte», dicembre 1970

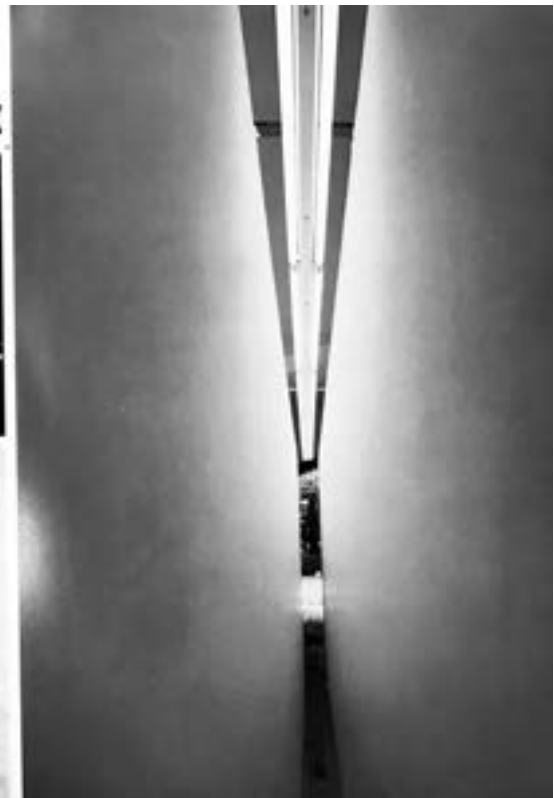


Figura 12-13 Luigi Carluccio, *Nelle scuderie di Varese un tempio per l'arte americana*, «Bolaffi Arte», febbraio 1972



«A new spirit in painting», una straordinaria mostra alla Royal Academy di Londra

Quel nostro paradiso perduto

di LUIGI CARLUCCIO

Londra, gennaio

Si prende una quarantina di artisti (18, per l'esattezza), un Edward Munch, un Gerhard Richter, che ancora dormiva in un transeo di vapori l'Annunciazione di Tiziano, un Picasso, che è già morto più che non-generato, e un Minnie Paladino che appena esce dall'uovo, si mettono insieme tanta loro opera, 145 in pratica, quindi si agita il tutto come il fondo di un salindoscopo.

L'effetto può essere sorprendente: l'effetto che fa la mostra organizzata da Norman Rosenthal segretario per le esposizioni, Christo Joachimidou critico berlinese e Nicholas Serota direttore della Whitechapel Art Gallery di Londra, per la Royal Academy: «A new spirit in painting».

Nel titolo, accattivante e al tempo stesso inquietante, difficile da tradurre perché può sottintendere molte cose, tendenza, movimento, sensibilità o meno disponibilità degli artisti, dei critici, dei mercanti e dei collezionisti, a riconoscere situazioni che per molti anni sono state relegate nell'area dei rifiuti e della retroguardia.

Fuori si potrebbe dire: «ma è spiritismo, per il riverbero futurista che l'espressione prende al piacere e perché così ognuno può assumere la sua parte, artisti, critici, mercanti e collezionisti». L'aggettivo «nuovo» servirebbe allora a qualificare l'idea che la mostra apra da pochi giorni nelle famose stanze di Piccadilly Street risponde agli interrogativi di una situazione in sviluppo, di ritorno di tanti artisti alla pratica della pittura, questioni ripeteranno a ruota la strada dell'effusione della tradizione non è infatti una moda, è in sintonia con ciò che fanno i loro le reazioni ad una nuova da autorizzazione, di come parole e di come operazioni estetiche.

Per molti anni le parole «disgregare», «spittare», come del resto tutte le parole che segnalano uno spirito di tecnica della tradizione dell'arte, hanno avuto un senso soltanto per indicare gente magari illustre che lavorava fuori del suo tempo storico, che andava contemporaneo, in ritardo anni in opposizione rispetto al corso progressivo della storia, mettendola così fuori gioco, rivendicando epistolarmente al mondo in cui il talento e la modernità dell'artista si riconoscono su piccoli giochi smentibili, metodicamente calcolati, su rapide performance, su lunatiche e solitarie coreografie di mani, su piccoli spazi di riferimento, su piccoli spazi di cinema. Tutte espressioni delle quali poteva restare soltanto una memoria fotografica: testimonianza di un figlio spazzante di ogni rapporto dialogico col presente e con l'ambiente. Niente da mettere in comune, niente da appendere alle pareti di casa, niente che potesse infine rappresentare per il suo proprietario quel mirato idealismo di sé, che uno specchio non sempre gli può dare.

Così, il ritorno alla pittura viene a volte interpretato come un argine da opporre alla furia dilagante della fotografia che, negli ultimi anni dell'arte povera e del minimale, ha codificato il suo trionfo, appropriandosi degli spazi classici dell'arte visiva, mercatino, galleria, museo. O viene interpretata come necessità insalvabile dell'oblio, visuale, di appropinquare il mercato appunto, che le avanguardie avevano esaltato e, pure, messo in crisi. Questa sono però cose che suonano e trasferiscono altrove il cuore del



«Nude sulla poltrona» (1977) di Rauschenberg e (a destra) «Il marciante» (1979) di R. R. Rauschenberg

problema che Rosenthal, Joachimidou e Serota hanno voluto affrontare progettando e realizzando questa mostra, che fa scendere la pittura, perché è la prima volta che la Royal Academy, tempio del conservatorismo inglese in arte, apre le porte all'ambiguità, e poco importa che l'ambiguità sia una straziante d'occhio dalla parte della tradizione.

Il problema era di constatare oggettivamente se nelle opere più belle e più vivaci degli ultimi anni è possibile riconoscere tratti in comune, al di sopra delle frontiere nazionali. Tutti comuni, affinché, se ne sono il ritorno per esempio, agli strumenti classici del dipingere, il ritorno in termini estetici alla figura umana ed all'ambiente, il recupero dell'ambiguità dell'opera, cioè della parte attiva e determinata che si hanno gli stessi personali, i turbamenti, la sensualità, sono a insediare la materia, anche quella apparentemente più asciutta e anonima, sono a riconoscere la presenza propria attraverso la materia pittorica. Ma è tanto comune soprattutto qualcosa che è come un grido, un grido in avanti, un grido della volontà di cambiare rotta, d'essere più semplici e più veri. Di decantare di nuovo, almeno. Per questo in una mostra che pur è rivolta verso il futuro, non mancano i dipinti di Picasso, quelli degli ultimi anni. Un suo paesaggio del 1972, può essere preso come standard della mostra. È un'invenzione di libertà assoluta e di spontaneità formale che sembra valere come modello per tutti, principio a fine, allo stesso modo, del resto, che il paesaggio di Francis Bacon: una mappa d'orbe mosso da un vento magistrale e turbolento.

Per certi aspetti, «A new spirit in painting», è in questi giorni una mostra complementare a «Les Réalités» curata da Jean-Claude Baudouin

parigino. Se questa sottolinea la continuità della tradizione figurativa nel nostro secolo, che sarebbe dovuto secondo l'ambiguità dell'opera, questa invece si voleva essere moderno, la mostra londinese esalta l'atto del dipingere come una felice ricomposizione del paradiso perduto. Una composizione che avviene attraverso una fusione di richiami alla nostra memoria;

brismi romantici, suggestioni esasperate, violente espressionistiche, dissonanze come Dada, tanto che «A new spirit in painting» potrebbe anche apparire come una mostra esemplare della avanguardia-riformista.

La mostra procede volutamente per contrasti acuti, anche l'ambiguità viene ribavata dagli organizzatori, perché: contro

perché, alla dopo sala. Sono a volte contrasti traumatici, anche perché il panorama della mostra si estende su tre generazioni d'artisti, da quelli che hanno ormai raggiunto da molto tempo la mostra della loro perizione a quelli che invece annunciano appunto il futuro, il nuovo futuro prossimo, quasi non «il» cui anche la Biennale di Venezia ha dato grande spazio ai Magazzini del sale. Non è soltanto un caso che su 18 artisti selezionati per «A new spirit in painting» ben 16 fossero già presenti alla Biennale di Venezia, Calzolari, Chia, Kiefer, Kounellis, Laparuta, McLass, Merz, Paladino, Pistoletto, Richter, Rymon, Schubert, Turrelli, Warhol. I dati anagrafici dicono che i nuovi spiriti abitano di preferenza l'Italia, la Germania e gli Stati Uniti d'America.

I contrasti sono traumatici a volte anche quando l'opera si sviluppa nella stessa area di rappresentazione. Balthus che raffigura con aristocratica finzione le capacità contemplative dell'occhio rivolto a cogliere le cadenze di un'ambiguità incantevole; Bacon che tradisce in una aggressiva eppoi dolissima contorsione figurale il rapimento erotico, fittizio che formula con molta schiettezza i suoi colori di una realtà quotidiana; Matisse che straripa in ordine e forma, in una trama in cui materia e spirito si dibattono e si intrecciano in presenza e fuga, tra allusione ed elusione, esprimono tutti in modi diversi la stessa volontà di dialogare, anche senza parole, o in sordina, o per segnali ed annunciamenti, sui temi della vita privata e delle esperienze personali nel contesto della società, dentro il cerchio di luce e di ombra in cui ciascuno ogni cosa nella sua forma, nel suo significato e più addosso ancora nelle remote origini dei suoi impulsi. Emergono una italiana proprio per virtù di pittura, di immagine definita, anche nei suoi aspetti più mostruosi, più grotteschi, più quanto questa posizione è bisogna dire che tra le loro «opere» Rosca Silvestro di Minnie Paladino e Rhomance di Mario Merz prendono un posto di grande rilievo.

LE MOSTRE

«Strutture virtuali»: ambiguità visive

«Strutture virtuali», organizzata presso la Biblioteca Civica di Salerno da l'Amabile Gualdi, offre al nuovo una mostra che raccoglie opere di quattro interventi solidi — Calera, Izzo, Laparuta, Magagnoli — e anche un piccolo taglio — non altro ovviamente che quello del catalogo — sulla scultura oggi, e per la serie se un riferimento della scultura oggi, che del resto Gualdi ha voluto inserire nel panorama generale. Non solo il riferimento di questi quattro italiani costituirà, in questo catalogo, una direzione con il superamento del panorama scultorio italiano e poi mondiale, ma «Strutture virtuali» espone anche sculture in una frangente di scultori che che si sono mossi verso la scultura moderna la scultura del tempo-fuori, i riferimenti ad artisti stranieri vengono in modo semplice e di una mostra che per anni non si è più definita più seriamente. R. R.

L'ultimo «grand tour» in Italia

Quando a Positano c'era l'aria che



Una veduta del golfo napoletano di autore anonimo

Con cinquante opere — tempere ed acquerelli — ed un catalogo ricco di informazioni la Galleria «La Modica» (Roma, via del Babuino, 124) offre un suggestivo viaggio nell'Italia del 1800, sulle orme di quanti nei secoli avevano compiuto quello che si allora chiamava «Grand Tour». Erano soprattutto i giovani discendenti di quelle famiglie inglesi, ma non soltanto loro, a percorrere le

strade dell'Europa fino alla Sicilia. E qui si viene subito tentati dal gioco dell'associazione sui nomi dei viaggiatori di spunto, in prima, tanto da partire scontenti, quello di Goethe, oltre che per il suo «Italienische Reise» (1828) per quei disegni, eseguiti fra il 1796 e il 1798, che costituiscono un'altra testimonianza del suo soggiorno in Italia. Intanto il Tasso incanta a comici Stendhal

«I
pa
ta
in
al
no
an
m
in
no
co
ro
di
la
de
in
de
no
pr
ch
on
I
ten
nel
l'es
Na
no
Ga
Ma
qu
l'im
dal
Ga
era
app
vol
pro
cio
ind
imp
imp
dal
roci
mi
di
l'ar
L
par
ma
alla
lo
dita
but
ca
amo
e su
Van
Fra
mon
aggi
nell
e na
Nas
un

Metti una tigre nel giardino

A black and white photograph of a tiger walking in a circular enclosure. The tiger is in the foreground, walking towards the right. In the background, there is a large circular opening, possibly a tunnel or a large pot, set into a wall. The tiger has a striped pattern on its fur.

che cosa è la storia? Come da sempre ella sia presente, perché non si può mai sottrarre alla storia, e come essa influisca e agisca sui processi della realtà e così il suo ruolo, il suo valore, la sua importanza sono stati sempre e sono ancora in gioco in ogni momento della storia. E questo è vero anche se, come si diceva, la storia è un'illusione. Ma questa è un'altra storia.

Il viaggio è stato ricco di scoperte e di emozioni, perché in genere il Gruppo rimaneva in silenzio e ascoltava con interesse le parole di chi si era trovato a parlare. Gli stati d'animo erano tutti positivi e tutti molto interessanti. In ogni caso, il viaggio era stato molto utile e molto interessante.

[illegible]

«Il nome della regione produce
emozioni, non è dunque un
accostamento, ma una con-
taminazione, in primo
luogo. La favola del passato
che ha in agguato della «Ma-
giocrazia» sbucca un'antica
memoria sacrale, qualcosa che
si manifesta col consenso di un
clero e un corpo rappresentati
suo capo, gli hanno la compa-
rensza, mentre una scintilla
dell'arcano, alle stesse mani
che il reatore di Monteleone
«la verità», secondo del C...

[illegible]

Nella mattina di Corneo-
no, uno degli studenti espliciti di
opera che hanno conosciuto
sconfidando. La grande serie
di 136 pagine, sempre, in
una "letteratura" di
lavoro della quale gli ar-
tisti parvi e nuovi si fono
avvicinati, diventando una
memoria ed argomento di
meditazione che può suggerire
immagini, immagini, quali
l'uscita di un'isola nella
Raffaello. Una donna d'arte
dopo, nell'estate del 1977,
il quarto giorno di lavoro
della "letteratura" di
lavoro, gli studenti, gli
artisti d'arte e di lavoro
gli altri, in movimento, in

Sui sentieri di Kijno



Una delle
opere di
Ludovico
Bianchi
a Roma

sono rinvolti, di tecnologia e di dialogo con i propri miti, colgono gli uomini quantificati ma le cose che, parenti, ci sono

[illegible][illegible]

Duecento, a Roma, i tanti giovani (Città del sole) di piazza Navona, a Colonna Marconi, via Minghina, sono affascinati più di mai, mediano. Molti prima solo sono questi che interpretano musica e attività di teatro nel Nuovo, Centro, Lancia, Argo, Poma, ecc. -
L'Associazione Agnelli. Mi sembra che non siano ancora sufficienti ad un'attività

denza è simile a quella che Kijou usa nel suo romanzo "Omashu" nel quale il giovane ha dato corpo a una forma umanizzata di uomo, la sua scrittura ha un'importanza, una funzione, una "omashu" letteraria. Con il suo lavoro, che non ha mai avuto successo, Kijou ha dato corpo a una forma di scrittura che non ha mai avuto successo, ma che ha dato corpo a una forma di scrittura che non ha mai avuto successo.

[illegible]

Andrà all'

asta a Londra

un Elsheimer

[illegible]

Adesso a Roma di terra soffice
Adamo insieme agli anni di Ulisse
Adesso è un'isola per i nostri italiani



mentale, tecnica, puramente esecutiva prima degli anni '50. Poi, con la musica, si vuol dire, con la musica che Adriano Aliprandi ha composto a suo modo proprio. L'elemento è il "Vento". Una rappresentazione, una sfida, una ricerca di nuove forme. E, in questo, non siamo contemporanei italiani. La sua parte più di passaggio su questo nel ventennio del '50, dell'epoca in cui la letteratura internazionale del Novecento è in fermento.

Per il "Fiducioso" invece, una nuova musica. L'elemento è il "Vento" e il "Vento" è il "Vento". E, in questo, non siamo contemporanei italiani. La sua parte più di passaggio su questo nel ventennio del '50, dell'epoca in cui la letteratura internazionale del Novecento è in fermento.

TABLE 1

La prima volta che un ministro
operante in politica non è
una sinistra, si registra in un
governo italiano. E' il caso
di Antonio Di Pietro, che
ha fatto il suo debutto in
quella carica il 12 settembre
in un governo di centro-destra.
L'arrivo di Di Pietro a
quella carica, che ha
sostituito il ministro
dell'Interno, ha
segnalato un
cambiamento
nella politica
interioristica
del governo.
Di Pietro, che
ha fatto il suo
debutto in
quella carica
il 12 settembre,
ha fatto il suo
debutto in
quella carica
il 12 settembre.

[illegible]

...e nel dipinto di Uffizi, che mostra

Un aspetto dell'arte contemporanea nel «Limite svelato»

Dentro e fuori la cornice

Non sono molti che hanno il coraggio di muoversi seguendo il filo di un'idea, che non ricambi e raddoppia altri. Giulio Paolini è uno di quei pochi. Non sono molti neppure che coinvolgono nelle loro iniziative la propria vita, cioè la formazione, i residui della memoria, l'arricchimento culturale, le scelte che ne discendono e così via, avanti; si potrebbe ancora aggiungere i nutrimenti terrestri, gli umori, anche gli umori viscerali e forse questi bisognerebbe coinvolgerli e muoversi di tutto. Così l'azione del nostro giovane critico è sempre concisa, contenuta entro limiti essenziali.

La mostra, tanta varietà accolta in Francia e discussa in Italia, che Germano Celant ha organizzato, rivela pensato in prima e realizzato al Danubio parigino, all'insegna di identità italiana, ha rinnovato l'aspetto aggressivo e sconcertante della sua prima mostra al Museo civico di Torino, che fu «Arte povera». Un colpo giusto, dal punto di vista del carattere delle sue scelte e del punto della sua dichiarazione autobiografica: voglio dire dell'autoriscrittura che si manifesta attraverso l'attività ed il comportamento di ognuno. Che infatti fosse autentica identità italiana, che cioè riferisse un aspetto vertebre dell'arte italiana tra gli Anni '50 e gli '80, lo aveva dimostrato con un certo anticipo, un anno prima, la rappresentativa italiana nel contesto della mostra «L'arte negli Anni '70» della Biennale di Venezia, costituita più o meno dalle stesse presenze. Non mancavano a Parigi nemmeno alcuni esempi di quella parte della mostra biennale che è passata come «giugno '80».

La mostra che Celant ha organizzato per il comune di Torino e realizzato nello spazio sempre nuovo ed affascinante della Mole Antonelliana è anch'essa una mostra aggressiva nei riguardi di idee correnti e sconcertante per la struttura, che in un certo senso smentisce il convicimento del critico che l'opera d'arte, anzi la sua sorpresa di assumere in se tutti i punti di vista sino a comprendere la parete, l'ambiente, l'edificio, la strada, la città intorno a sé e sempre accostata con la cornice ed il piedistallo strumenti di isolamento e di sacralizzazione che determinano l'arte quale luogo e decorazione. Nella struttura della mostra che ha per titolo «Il Limite svelato» esiste intanto una cornice rigidamente e rigorosamente

Particolare da «Coppia con la testa piana di Salvador Dalí. E' una delle opere torinesi più apprezzate dal pubblico»



«Ipotesi per una mostra». In quest'opera del '61 Giulio Paolini analizza il ruolo del pubblico in quanto protagonista esterno dell'arte»



te delimitata dal percorso: la cornice del Simbolismo alla Land-Art, da Rossetti a Klimt e Mondrian a Picasso sino a Richard Long ed i suoi interventi fatti di tracce, di solchi, di impronte su un vasto terreno; a Walter De Maria; a Pistoletto che rompe due volte la rigidità dello spazio, e con il riflesso dello spazio e di noi che lo occupiamo negli specchi.

E' un racconto vivace in parte con opere originali in parte con opere riprodotte a colori, del dipinto che si libera dal limite la cornice, e con queste appaiono le rivela come una memoria sempre più remota. Si può dire che esso per anno dal 1870, data di «La famiglia benedetta» di Dante Gabriele Rossetti — con le sue partiture architettoniche rinascimentali, piccolo altare profano e domestico — al 1980, l'anno scorso, data di «The lighting field» di Walter De Maria — un milione e mezzo di metri quadri trafittati da 400 steli di acciaio alti i metri che assumono il suo aspetto più stravagante quando tra maggio e giugno i fulmini rendono incandescenti gli steli — ogni anno porta il suo particolare esempio, dunque il suo contributo al lento, costante, progressivo superamento di tale limite. Questa cornice, che è della struttura della mostra, racchiude un'opera d'arte, «del bello intellegibile» di Giulio Paolini, che così si trova situata dentro una cornice e su un piedistallo.

A Torino Celant presenta l'opera che a Parigi era esposta soltanto in parte. Quella di Paolini è opera complessa, che di tanto si apre e si chiude di quanto si chiude

su se stessa e fisicamente delimita la sua essenza nello spazio, se tra queste parole, apriti, chiuderti, non esiste una inconciliabile opposizione. Come un tempio antico che mostra il suo diritto e il suo rovescio, «del bello intellegibile» di Paolini è il momento, vorrei dire anche il luogo, di un intenso desiderio di trasformare il concetto in figura, l'immagine in parola o segno e viceversa, l'enigma in rivelazione. Merita la cornice e il piedistallo e persino questo suo trovarsi al centro di un dispositivo estetico, che ricorda il dispositivo disegnato da Gropius per la mostra parigina e certamente provocato da una memoria, anche questa remota, di invenzioni urbanistiche. Per esempio il centro di una piazza italiana, e penso alla stella o rosa dei venti capitolina, che è quasi un inviolabile di radici alla base del piedistallo del Mar-C'Aurelio.

Da quanto si è detto è evidente che «Il Limite svelato» di Celant è pretesto d'una mostra intrigante, che fa pensare, può far discutere, cioè una mostra che può anche essere rifiutata al di là della sperimentazione. Una bella mostra in equilibrio sulla punta di alcuni spilli.

Uno di questi spilli mi pare che sia identificabile con la considerazione, implicita nella costruzione di Celant, che il territorio dell'opera dell'arte sia soprattutto se non esclusivamente un territorio o spazio fisico, topologico, e che perciò il fatto che il dipinto invada la cornice in un primo tempo, poi, via, la parete, l'ambiente domestico, l'esterno sino a

comprendere o almeno alludere ad uno spazio immenso infinito attraverso l'oggettività pressante, o finita occupazione, rappresenta la misura della sua capacità di comunicare e di coinvolgere. Un territorio, quindi, veduto come superficie, mentre il territorio di un'opera d'arte è, ad un certo punto, non sfugga a Celant, ben altra cosa: è il rapporto quasi ineffabile, certo invisibile, tra l'opera e il suo spettatore. Lo spazio di un dipinto (in mostra sono esposti soltanto dipinti) è una piramide rovesciata della quale lo spettatore non vede i limiti, appunto, perché il calceatore è situato all'interno così il suo territorio è l'incassata variabile provocata dallo spirito (una volta si diceva: stato d'animo) della cultura e del gusto di ciascuno che passi davanti all'opera, all'apparenza inerte.

E' un dialogo continuamente rinnovato da esclamazioni che sono di amori e di luci adonisi e reazioni, da simpatie e repulse.

Una terza proposizione della mostra è quella curata da Franco Rossetti: «Dispositivo per un colloquio col pubblico». Il pubblico è invitato a dire quale esperienza artistica ha provocato il massimo di stupore o di meraviglia, cioè il massimo scostamento rispetto al suo modo di concepire l'arte: quale, infine, esprima meglio i problemi del rapporto tra opera e spazio esterno, tra i confini dell'arte e la sua possibilità di oltrepassarla restando arte.

I risultati dell'inchiesta, definiti secondo età, sesso e professione, sono incredibilmente convergenti su un punto che è di immediata evidenza, se vogliamo, di scarsa riflessione. Hanno vinto le aspettative. Il massimo di meraviglia e di stupore lo ha provocato «La martena» di Man Ray: una seggetta da Water Closet che fa da cornice alla scritta Martena: il massimo di partecipazione emotiva «Finestre simultanee» di Robert Delaunay, «Il marciapiedi» di Otto Dix, la «Coppia» di Salvador Dalí, «Concetto spaziale» di Fontana, e «The lighting field» di Walter De Maria. Quest'ultimo dipinto figura tra le quote più alte in tutte le risposte.

Ma vale la pena di accennare al fatto che la categoria degli intellettuali, dirigenti, imprenditori, impiegati, operai e studenti quanto a partecipazione emotiva ha risposto il suo acme davanti a «Coppia» (con la testa in un nuovo, che fa parte del titolo) di Salvador Dalí.

Luigi Carluccio

Festa a palazzo con l'Aretino

sto offre un ambiente di studio, ricco, che fa il n. Se ne esultano, l'ordine Mar- da and colla- gione Ma- lino. Uomo nato celesti- che nel suo olugi, letter- cisterando omaggi que- rito, che nel «comuna-

mentia, con- tin sulle a- ti pubblici e dià sono, nuovi anti- di, dispre- ore per l'ar- nente scien- zia edonisti-

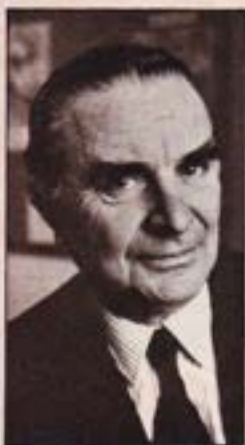
ce non si arricchì di sottili motivazioni letterarie, come nel caso dell'Esate, un suo era nelle Stasiche Museo di Berlino, esultante ad un poema latino dedicato da Piero Valeriano, o dei piccoli pannelli del Previtelli della National Gallery di Londra ispirati all'Esate del suo amico Tobalino e, ancora, del Marcu- rino, sculpito in marmo da Antonio Min- nelli, nel Vittoria and Albert, alludendo alla virtù, tipicamente rinascimentale, del commercio e della diplomazia.

La Notizia del Micheli è una delle fonti alle quali attinge Lucio Campelli per le sue Notizie on Netherlands pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries, ora, tra l'al- tro, suggerisce che il S. Giovanni Battista dell'Alta Pinacoteca di Monaco e la V. Veronica della National Gallery di Washington, (ambidue opere di Mon- tefusco) non facciano parte, come general- mente si sostiene, di una stessa dinasti- cono di due dinasti differenti, entrambi appartenenti alla famiglia Beato. Nelle shorter notice, Peter Hamfroy accen-

sta, con plausibili argomenti di ordine stilistico e iconografico, un pannello di Cina da Corgiano, la collezione privata a Zurigo, ad uno simile acquistato circa vent'anni fa dal Museo di Brera. Essi sono l'opera di un momento an- tico, sarebbero entrati in possesso di Ber- nardini di un canone dipinto con la leg- genda di Teoco.

Sulla base di un pannello del Ribuffi, con- tenuto ne Le Meraviglie dell'Arte, Ter- rino Pignoni riconosce nelle quattro Mitologie del Venetian del Museum of Fine Arts di Boston, le spalliere eseguite dal grande artista veneziano per Mar- cantonio Barbaro. Gli scoperti del Ma- ruzi e del Ficco e, nonché dipinte su tela, l'impugnatura ritratta frontal- mente di rasoio, con andrebbe ricom- pte, secondo l'autore, negli anni 1565-67. Agli appassionati di iconologia si raccon- ta, infine, un breve, ma silenzioso, ar- ticolo di Warren Trevisan sulla raffigura- zione della scienza nel Bacco e Ari- ana di Tiziano.

Vincenzo Montefusco



LUIGI CARLUCCIO

Vedo doppio

Avanti lentamente, quasi indietro. Potrebbe essere la definizione del modo di procedere della Biennale '76, prima edizione organica dopo il giro di boa del nuovo statuto della nuova gestione.

La gente, quella di Venezia soprattutto, spia e conta i passi indietro fatti dalla Biennale. Il cinema era già tornato l'anno scorso al suo palazzo del Lido. Quest'anno anche l'artigianato veneziano del vetro ha ritrovato una collocazione nel contesto ufficiale della Biennale. Sono stati riaperti, si potrebbe persino dire «riammessi» alla Biennale, i padiglioni dei paesi stranieri ai giardini di Castello (e si sa che un certo numero di commissari aveva stabilito di riaprire comunque i padiglioni per iniziativa personale).

Intanto altri angoli si vanno smussando. Biennale-aperta, Biennale-laboratorio, Biennale-territorio: sembrano oggi slogan superati. Il corpo della Biennale è vero, si dilata, si espande, anzi esplode come un fuoco d'artificio. Le punte incandescenti del razzo lanciato da Ca' Giustinian ricadono a ombrello ma dentro i confini urbani di Venezia. Il programma provocatorio e traumatico, da *work in progress*, sembra rientrato, lasciando lo spazio a temi rifiniti.

Quasi a recuperare il tempo e le occasioni perdute la Biennale annuncia con orgoglio 38 esposizioni. Orgoglio mal riposto, perché l'insieme dello spettacolo risulta ridondante quindi faticoso, caotico quindi angoscioso, disperso e vanificante.

A PEZZI E BOCCONI

Smentendo tutte le lamentazioni levate contro le difficoltà del bilancio della Biennale, contro gli inciampi burocratici, contro la insufficienza dei suoi quadri organici, la Biennale '76 offre materia per almeno due Biennali, ognuna delle quali basterebbe a giustificare l'impegno.

Può darsi che l'integrazione delle diverse discipline risponda a una esigenza che il nostro tempo accentua sul piano intellettuale e sul piano

sociale. Ma se non è possibile dedicare un'edizione alle arti figurative e quella successiva all'architettura e al design, con ciclo alternato annuale a complemento del cinema, del teatro e della musica, bisogna che la Biennale delimiti meglio i suoi spazi operativi e riconduca le iniziative a misura d'uomo.

Si eviterebbero così molte improvvisazioni e approssimazioni, molti errori. Ce ne sono, in questa Biennale '76: errori d'impianto, di struttura, di metodo. La mostra *Attualità internazionali 1972-1976* è assai più di un errore, è un fiasco: sino all'incredibile banalità della collocazione degli artisti in ordine alfabetico.

Ma anche altre ipotesi molto affascinanti, come *Ambiente-arte* ai giardini di Castello, presentano distonie e anamorfosi. Si può pensare che un evento collettivo sia stato ridotto a evento personale: che Germano Celant, curatore della mostra, abbia inteso acquisire certi aspetti dell'avanguardia storica al campo dell'arte povera e concettuale, che è la sua specializzazione critica.

E certamente cosa santa e giusta affidare a una sola persona la responsabilità di una mostra, ma affidare non è sinonimo di abbandonare, non significa rinunciare agli obblighi di una lettura generale delle diverse ipotesi di lavoro. Se si vuole realizzare, come si deve realizzare, l'unità dello spettacolo. Unità che è anche di tempo e di luogo. Può darsi che io sia solo a lamentarmi per la vasta diaspora della Biennale '76, ultimo residuo attivo dei primitivi progetti di decentramento, ma dirò ugualmente che frantumare, disperdere lo spettacolo fra tanti luoghi diversi e distanti, su una mappa veneziana che comprende i giardini di Castello, l'isola di San Giorgio, la Giudecca, le Zattere, Ca' Pesaro, le chiese di san Stae e di san Lorenzo e i campi e campielli, non rappresenta soltanto un itinerario faticoso e costoso. Significa anche mettersi contro la naturale inclinazione della gente a incontrarsi, a confluire verso un luogo comunitario. Insistere su questa strada può costituire un errore capitale.

Figura 17 Luigi Carluccio, *Vedo doppio*, «Panorama», 27 luglio 1976

BIENNALE

La mia parte è l'arte

Luigi Carluccio, nuovo direttore del settore arti visive, risponde così alle polemiche.

L'impegno è stato mantenuto. A un mese dalle dimissioni di Giovanni Carandente da direttore del settore Arti visive della Biennale, il Consiglio direttivo ha nominato il suo sostituto. E Luigi Carluccio, 68 anni, critico d'arte di *Panorama* e della *Gazzetta del Popolo*.

Organizzatore per oltre vent'anni a Torino di mostre d'arte di livello internazionale, Carluccio ha gestito tra il 1950 e il 1960 le sette edizioni di «Francia-Italia, pittori di oggi», ha realizzato nel 1967 al Museo di Torino la mostra della pittura metafisica «Le muse inquietanti» e, sempre nello stesso museo, «Il cavaliere azzurro» (la pittura espressionista nei primi decenni del secolo), «Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti» e una delle prime mostre di fotografia: «Combattimento per un'immagine». Carluccio è anche stato il primo a portare in Italia artisti come Bacon, Giacometti, Sutherland.

La sua nomina, tuttavia, ha suscitato diverse polemiche. «E' la conferma più clamorosa che avevo ragione a dimettermi», ha affermato Tomás Maldonado, architetto, docente di progettazione ambientale all'università di Bologna, che la settimana scorsa si è polemicamente dimesso dal Consiglio direttivo dell'Ente veneziano (*Panorama* 689). «Per la Biennale non c'è più niente da fare. Al momento delle nomine si ricostituisce sempre lo stesso fronte. Ancora una volta ha vinto il patto di ferro fra Psi e Dc, cioè la logica del centro sinistra». Secondo Maldonado anche in questa occasione la lottizzazione ha prevalso.

«Credo che nessuno possa avere qualcosa da dire circa la professionalità di Luigi Carluccio comprovata da un lungo esercizio della critica militante e da una notoria esperienza in fatto di organizzazione di collaborazione alla stessa Biennale», ha replicato Giuseppe Galasso, presidente della Biennale e docente di storia moderna all'università di Napoli. «Ma quello che mi stupisce di

più è che la sua designazione sia motivo di sorpresa per qualcuno», ha aggiunto, «visto che il nome di Carluccio era già stato fatto nella prima occasione in cui si trattò di scegliere il direttore del settore Arti visive».

Sulla sua nomina, sul programma che intende svolgere, sulle polemiche che ha suscitato la sua designazione, *Panorama* ha rivolto a Luigi Carluccio alcune domande.

Domanda. Il suo nome è stato votato a larga maggioranza. Se lo aspettava?

Risposta. No. Nessuno mi aveva interpellato, però sapevo che quando hanno eletto Carandente si era fatto anche il mio nome.

D. Carandente era il candidato della Dc. E lei?

R. Praticamente lo divento anch'io.



Luigi Carluccio: «Mi stupisco che Maldonado finga di credere di essere fuori dalla lottizzazione»

perché quelli che mi hanno eletto sono gli stessi che hanno eletto Carandente. In realtà io non sono mai stato aggregato a nessun partito.

D. Secondo Maldonado la sua nomina è ancora lottizzazione.

R. Io penso che mi abbiano eletto perché alcuni consiglieri mi hanno visto lavorare l'anno scorso. Comunque mi stupisce che un uomo intelligente come Maldonado non si renda conto, o finga di non rendersi conto, che anche lui vive in un sistema costruito sulla lottizzazione.

D. Dopo la sua nomina qualcuno l'ha definito limitativamente un «oneto professionista».

R. In un paese di dilettanti non mi sembra affatto limitativo rappresentare una classe di «onesti» professionisti. Se poi la definizione vuole essere anche un'espressione di

spregio devo dire che forse si tratta di cattiva informazione. Il catalogo delle cose che ho fatto da «professionista» nel campo dell'arte sarebbe troppo lungo.

D. Assumendo l'incarico lei trova un programma, quello di Carandente, già predisposto e accettato. Pensa di seguirlo?

R. Veramente davanti a me c'è un tema, non un programma. Sarebbe bello, comunque, potere e sapere suggerire un tema nuovo, ma è questione di tempo. Carandente aveva un orientamento: l'arte dopo il '68. Credo comunque che all'interno di questa linea si debbano ancora trovare contenuti specifici e che l'argomento costituisca soltanto un tema per la mostra internazionale.

D. Nessuna grossa novità dunque con il suo arrivo?

R. L'edizione del 1980 delle arti visive alla Biennale non è una mia edizione. Non penso di cambiare, ma di trovare le vie per realizzare nel miglior modo questo tema.

D. Ha già qualche idea su chi affiancherà?

R. Non posso ancora fare dei nomi. So che dovranno essere cinque persone: tre italiani e due stranieri anche se io preferirei il contrario; due italiani e tre stranieri e non perché gli stranieri valgano di più, ma perché litigano di meno.

D. Da destra e da sinistra, sono piovute critiche allo statuto della Biennale. Cosa ne pensa?

R. Per 30 anni si è fatto chiasso perché venisse cambiato il vecchio statuto fascista: uno statuto - va anche aggiunto - che ha permesso a Gian Alberto Dell'Acqua e a Rodolfo Pallucchini di fare per anni una Biennale che ha diffuso una cultura internazionale. Il nuovo statuto, nato con l'accordo dei partiti, viene accusato di essere demagogico. Ma chi l'ha nutrita la demagogia?

D. Qualcuno ha proposto per la Biennale un commissario...

R. E il sistema adottato tra le due guerre, quando Otto Maraini andava in giro per gli studi, salendo molte scale, incontrando molti artisti e scegliendo personalmente le opere da esporre...

D. A volte le è stata mossa l'accusa di essere un po' conservatore.

R. Si tratta di un'accusa ingiusta e infondata. D'altronde me la fanno quelli che vorrebbero ridurre la Biennale o qualsiasi mostra a un atto unico nel quale un solo protagonista dicesse sempre e soltanto la stessa parola...

D. Qualcuno sostiene, conoscendola, che se non la lasceranno lavorare come vuole lei, fra sei mesi ci saranno anche le sue dimissioni.

R. Chi dice questo si vede che non mi conosce. Le dimissioni non sono nel mio temperamento.

a cura di Rachele Enriquez

Bibliografia Generale

Libri e cataloghi

AAVV, *Italia 61* (cofanetto di tre volumi: L'Unità d'Italia. *Mostra Storica. Mostra delle Regioni e Esposizione Internazionale del Lavoro*), catalogo di Expo nel parco di Italia 61, Amilcare Pizzi editore, Milano, 1961.

AAVV, 36ª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, *Grafica d'oggi*, Venezia, 1972, 11 giugno-1 ottobre 1972.

Daniel Abadie, Wolfgang Becker, Pierre Reastany, Sharp Focus, Jean Clair, *Iperrealisti americani. Realisti europei, Rotonda di via Besana*, catalogo stampato in occasione della mostra tenuta tra settembre e ottobre 1974, Comune di Milano, Ripartizione cultura turismo e spettacolo, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1974.

Ileana Adage, *Le gallerie torinesi nel secondo dopoguerra: mostre d'arte contemporanea (1946-1950)*, tesi di laurea magistrale del corso in storia dell'arte, relatore Federica Rovati, Università di Torino, Torino, AA 2015-2016.

Renata Allio, *Torino 1945-1946, uomini e fabbriche dopo i bombardamenti*, nel Bollettino Storico Bibliografico, 2003, p. 293.

Giuseppe Appella, Vanni Scheiwiller, *Ricordo di Mafai, Disegni inediti 1928-1965*, prima ed. 1000 esemplari numerati, STI, Roma, 1975.

Fiamma Arditi, *La stanza verde, Autobiografia di Sandro Manzo*, Electa, Milano, 2017.

Giulio Carlo Argan (prefazione) in Lionello Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1972, pp. XV-XXVIII.

Giulio Carlo Argan, Guido Montana, *Franco Grignani. Una metodologia della visione*, Rotonda di Via Besana, Comune di Milano, Ripartizione della cultura, Milano, 1975.

Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, *Vedova Compresenze 1946-1981*, catalogo della mostra tenuta presso la Repubblica di San Marino, settembre-ottobre 1981, Electa, Milano, 1981.

Chiara Baglione, E. Susani, *Pietro Lingeri (1894-1968)*, Mondadori Electa, Milano, 2004.

Antonio Baldini, Fortunato Bellonzi, *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, De Luca Editore, Roma, 1955.

Guido Ballo, Françoise Cachin-Nora, Jean Leymarie, Franco Russoli, *Boccioni e il suo tempo*, catalogo della mostra, Palazzo Reale di Milano, dicembre 1973 - febbraio 1974, a cura di Rosanna Cordioli, Renato Pesce, Elio Santarella, Arti grafiche Fiorin, Milano, 1974.

Mirella Bandini, *Spazzapan a Torino* in *Luigi Spazzapan*, catalogo a cura di Maurizio Calvesi, Electa, Milano, 1989 p. 24.

Mirella Bandini, *Inseguo un mio disegno*, Hopelfulmonster, Torino, 2009.

Mirella Bandini (a cura di), Michel Tapié de Celeyra, *Un art autre e altri scritti di estetica: 1946-1969*, Nike, Segrate, 2000.

Mirella Bandini (a cura di) con la partecipazione di Alain Mousseigne e la collaborazione di Anna Minola e Barbara Bertozzi, *Tapié: un art autre: Torino, Parigi, New York, Osaka*, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Moncalieri, 1997.

Mirella Bandini, *Arte Povera a Torino, 1972: interviste a Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Gianni Piacentini, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Gilberto Zorio, Umberto Allemandi & C*, Torino, 2002.

Sandy Barra, *La collezione d'arte contemporanea di Benedetto Fiore, Prestiti, donazioni e vendite ai Musei Civici di Torino*, Corso di laurea magistrale in Storia dell'arte, relatrice Federica Rovati, Università degli studi di Torino, AA 2018/2019.

Renato Barilli, *Comportamento, 1972/2017 Esposizione in tempo reale, 45 anni dopo*, con un'intervista a Franco Vaccari e a Angelo Bacci, *Una testimonianza storica*, con le opere degli artisti del Padiglione italiano, dal catalogo della Biennale

di Venezia, Padiglione Italia, 1972, stampato in occasione della mostra presso il Centro Pecci di Prato, maggio – settembre 2017, Silvana Editoriale, Milano, 2017.

Renato Barilli, Franco Solmi, *Ars combinatoria: omaggio a Fahlström*, catalogo della mostra inaugurata alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, giugno 1979, Grafis, Bologna, 1979.

Eugenio Battisti, *Utopia realizzabile*, in *Museo Sperimentale*, catalogo delle opere donate alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Tip. Impronta, Torino, 1967, pp. 9-15.

Eugenio Battisti, *L'Anti Rinascimento*, Garzanti, Milano, 1989.

Fortunato Bellonzi, Rossana Bossaglia, Mirella Poggialini Tominetti, *Arte e Socialità in Italia: dal realismo al simbolismo. 1865-1915*, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1979.

Bernard Berenson, a cura di Luisa Vertova, *Lorenzo Lotto*, Ascondita, Milano, 2008.

Oliviero Bergamini, *Lo zenit dei periodici in La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Editori Laterza, 6ª edizione, Roma-Bari, 2018, p. 376.

Gianfranco Bruno, *La ricerca dell'identità*, Electa, Milano, 1974.

Ilaria Bernardi, *Ilaria Sonnabend, Arte Povera*, Silvana editoriale, Milano, 2024.

Marziano Bernardi, *Pitture italiane dell'Ottocento*, Società editoriale torinese, Torino, 1950.

Claudio Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore, Un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 3ª ed. 2017, pp. 161-177.

Giorgina Bertolino, Fernando Mazzocca, Francesco Poli (a cura di), *Casorati*, Marsilio Arte, Venezia, 2025. Catalogo della mostra antologica tenuta a Palazzo Reale, dal 15 febbraio al 29 giugno 2025, a Milano.

Carlo Bertelli, *Domenico Gnoli*, Galleria Giulia, Roma 1981.

Anna Maria Bisio, Ruggero Rivabella, *Anna Maria Brizio: libera e lucente Maestra d'intelligenza*, presentazione di Aurora Scotti Tosini, contributo di Andreina Griseri, Sale, Associazione ex allievi/e Istituto Sacro Cuore, Sale, 2002.

Egidio Bonfante, *Il dolce tempo della grande estate*, collana Quaderni dell'Archivio storico Olivetti, 2015; Rossana Bossaglia, antologia critica di Riccardo Barletta, *Egidio Bonfante*, Electa, Milano, 1996.

Achille Bonito Oliva, Gian Enzo Sperone, *La metafora trovata. 30 anni Galleria Sperone*, catalogo della mostra, Ed. Galleria Sperone, Roma, 1994.

Jorge Luis Borges, *Il libro degli esseri immaginari*, Adelphi, Milano, 2006.

Alessandro Botta, *Enrico Thovez (1869-1925). Critico d'arte*, corso di dottorato di ricerca in Studi storico artistici e audiovisivi, Supervisore Prof. Alessandro del Puppo, Università degli Studi di Udine, Udine, 2020, p. 3.

Gianfranco Bruno, *La ricerca dell'identità*, Electa, Milano, 1974.

Stefano Brusadelli (a cura di), *Il settimanale che cambiò l'Italia, Il giornalismo di «Panorama» 1962-1994*, FAAM, Milano, 2022, p. 7.

Luigi Bruti Liberati, *Words words, words, La guerra fredda dell'USIS in Italia, 1945-1956*, Cuem, Milano, 2004.

Federico Bucci e Augusto Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 2016.

F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti opere e scritti*, Electa, Milano, 2000.

Annarosa Buttarelli (a cura di), *Gli scritti di Carla Lonzi*, coll. La Tartaruga, Baldini&Castoldi, Milano, 2024.

Margherita Callagher, *Yves Klein a Torino: la mostra del 1969 alla Galleria Martano e la retrospettiva del 1970 alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea*, tesi di laurea in Beni Culturali, relatori Prof. Fabio Belloni e Prof. Giovanni Casini, Università degli studi di Torino, A.A. 23/24, pp. 46- 52.

Maurizio Calvesi, *Sergio Romiti*, Comune di bologna, Galleria d'arte moderna, Bologna, 1976.

Silvia Maria Sara Cammarata, *Arte Povera e identità italiana. Le mostre di Germano Celant 1981-1994*, Postmediabooks, Milano, 2025.

Walter Canavesio, *Leonardo Bistolfi e il "Poema della Morte"*, in Dragone, Piergiorgio, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, Torino 2003, pp. 110-116.

Paola Candiani, Anna Mattioli, Arturo Carlo Quintavalle, *Immagini del no*, All'insegna del pesce d'oro, N. 11 della serie Occhio magico a cura di Giorgio Lucini. Volumetto a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, 1974.

Luciano Caprile e Stefano Esengrini (a cura di) *Tutto è felice nella vita dell'arte. Omaggio a Giovanni Caradente*, collana I Quaderni, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2015.

Vittoria Caterina Caratozzolo, Iaria Schiaffini, Claudio Zambianchi, *Irene Brin, Gaspero Del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma, 2018.

Luigi Carluccio, Jacques Lassaigne, Vittorio Viale, Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Costantino Baroni, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Lamberto Vitali, Raymondo Cogniat, Lionello Venturi, Roberto Melli, *Pittori d'oggi, Francia-Italia*, dal 1951 al 1961, cataloghi della rassegna inaugurata presso Palazzo Madama e Palazzo del Valentino, 7 volumi, T.E.C.A, Torino, 1951-1961.

Luigi Carluccio, *Questa Biennale perché l'ho fatta così*, intervista di Umberto Allemandi, estratto da *La faccia nascosta della luna*, Scritti scelti a cura di Roberto Tassi, U. Allemandi & C. 1983, Torino, p. 377.

Luigi Carluccio, Mario Negri (introduzione), *Disegni di prigionia: 1943-1944-1945*, U. Allemandi & C, Torino, 1983.

Luigi Carluccio, *Balthus*, Galleria Galatea, pieghevole n.13, Torino, 1958.

Luigi Carluccio, *Michelangelo Olivero Pistoletto*, Galleria Galatea, pieghevole n. 38, Torino, 1960.

Luigi Carluccio, *Giovanni Testori*, Galleria Galatea, pieghevole n. 72, Torino, 1960.

Luigi Carluccio, Luigi Mallé, *Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1967.

Luigi Carluccio, Luigi Mallé, *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1969.

Luigi Carluccio, Giulio De Marchi, Luigi Mallé, *Il cavaliere azzurro*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1971.

Luigi Carluccio, Daniela Palazzoli, *Combattimento per un'immagine: fotografi e pittori*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1973.

Luigi Carluccio, Vittorio Viale, R. Alley, *Bacon*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1962.

Luigi Carluccio, *Francis Bacon*, Galleria Galatea, pieghevole n. 9, Torino, 1958.

Luigi Carluccio, Vittorio Viale, Veno Pilon, *Luigi Spazzapan*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1963.

Luigi Carluccio, Vittorio Viale, Giovanni Carlo Anselmetti, *Casorati*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1964.

Luigi Carluccio, Vittorio Viale, Jacques Lassaigne, *Vieira Da Silva*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1964.

Luigi Carluccio, Daniela Palazzoli, Marcello Levi, *Irving Penn, I platini di Irving Penn*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1975.

Luigi Carluccio (introduzione), *Le Arti Visive*, 39. *Biennale arti visive, L'arte degli anni Settanta*, catalogo generale a cura di Gianfranco Dogliani con la collaborazione di Teresa Ricasoli, commissione scientifica: Achille Bonito Oliva, Flavio Caroli, Michael Compton, Jean Leymarie, Harald Szeemann, ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, pag. 8.

Luigi Carluccio nell'intervista *L'arte non è morta*, «Panorama» del 9 maggio 1978, estratto scelto da *La faccia nascosta della luna*, op. cit, p. 389.

Luigi Carluccio, *La ricostruzione e i progetti non realizzati e il Nuovo Regio*, in Luigi Carluccio, Augusto Cavallari Murat, Mercedes Viale Ferrero, Vittorio Mazzonis, *Il Teatro Regio di Torino*, Editrice Aeda, 1970, pp. 197-216.

Luigi Carluccio, *La faccia nascosta della luna*, Scritti scelti a cura di Roberto Tassi, Umberto Allemandi & C. 1983, Torino, p. 377.

Raffaele Carrieri, Luigi Carluccio, Berto Morucchio, Basilio Reale, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani, Sandro Boccardi, Pedro Fiori, *Ercole Pignatelli*, Rotonda di via Besana, Comune di Milano, Ripartizione cultura Milano, 1975.

Vittoria Caterina Caratozzolo, Iaria Schiaffini, Claudio Zambianchi, *Irene Brin, Gaspero Del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma, 2018.

Flavio Caroli, Gianni Contessi, Franco Solmi, Giuseppe Panza di Biumo, *Europa America, l'astrazione determinata. 1960-1976*, Comune di Bologna, Galleria d'arte moderna, Bologna, 1976.

Antonio Cederna, *Vandali in casa*, ed. Laterza, Bari, 2007.

Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli (a cura di) *Un'avventura internazionale. Torino e le Arti 1950-1970*, Milano, Ed. Charta 1993: Marella Agnelli, *Ricordando un'associazione*, p. 174; Michel Bourel, *Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica*, p. 123; Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica*, p.128; Ida Gianelli, *Intervista a Gian Enzo Sperone*, pp. 169-171; Marcello Levi, *Il Sessantotto del DDP*, p. 178-179.

Germano Celant, introduzione di Aldo Passoni, *Conceptual art, arte povera, land art*, pubblicato in occasione della mostra presso la Galleria Civica di Arte Moderna, giugno-luglio 1970, Torino, 1970.

Germano Celant, *Il limite svelato. Artista, cornice, pubblico*, Electa, Milano, 1981, p. 4.

Germano Celant, *Arte Povera: storia e storie*, Electa, Milano, 2011.

Germano Celant (a cura di), Carlo Barbatti, Italo Calvino, Germano Celant, Giulia Lotti, André Pieyre de Mandiargues, Salvatore Settis, *Domenico Gnoli*, , prefazione di Miuccia Prada e Patrizio Bertelli, Fondazione Prada, Milano, 2021.

Cristina Cellini, *La figura di Aldo Passoni come critico e museologo*, Corso di Laurea in Lettere Moderne presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, relatrice Michela Di Marco, AA 2004/05, pp. 58-61/291-295.

Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni, 1911-1987*, Electa, Milano, 1989.

Christo, Valley Curtain 1970-1972, fotografie di Shunk Kender, film dei Maysels Brothers, Comune di Milano, Ripartizione cultura e turismo, Prearo, Milano, 1973.

Marco Lanfranco Colombo, *Fotogrammi di una vita*, Allemandi & C, Torino, 2010.

Claudia Conforti, Roberto Dulio, Marzia Marandola, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Electa, Milano, 2006.

Marco Corsi (introduzione) in Giovanni Papini, *Un uomo finito*, con riproduzione integrale del testo della prima edizione, Mondadori, Milano, 2016, p. 6-27.

Piero Craveri, *La Napoli di Giuseppe Galasso*, in Napoli nobilissima, serie VII, vol. IV, Fascicolo I, gennaio-aprile 2018, pp. 2-19.

Raffaele De Grada, *Mario Sironi*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale dal febbraio a marzo 1973, Milano, Electa.

Raffaele De Grada, Eleonora Bairati, Mirta Serrazanetti, *Achille Funi*, Crespi & Occhipinti, Milano, 1973, catalogo pubblicato in occasione della mostra presso il Palazzo della Permanente, ottobre-dicembre 1973.

Raffaele De Grada, *Le origini di Corrente*, in M. De Micheli (a cura di), *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, Vangelista, Milano, 1985, p. 22.

Bettina Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, Milano, 2010.

Lucrezia De Domizio Durini, *Arturo Schwarz, il coraggio della verità. Correlazioni empatiche*, Lindau, Torino, 2015.

Paolo Del Poggetto, Pietro Zampetti, *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*. Centro Di, Regione Marche, Ancona, 1981.

Antonio De Rossi, Roberto Dini, *La montagna di Carlo Mollino: architetture e progetti nelle Alpi*, Hoelpi, Milano, 2023.

Paola Di Biagi, *La grande ricostruzione, Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, collana Virgola, Donzelli, Roma, 2010.

Gillo Dorfles, *Il Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Bompiani, Milano, 2023.

Gabriella Drudi, Zeno Birolli, Antonio Negri, *Fontana, proposta per una sistemazione museografica*, Multipla Edizioni, Milano, 1978.

Isadora Duncan, traduzione e cronologia a cura di Chiara Bertotti, *Lettere dalla danza, La casa Usher*, Milano/Firenze, 1980.

Lucrezia De Domizio Durini, *Arturo Schwarz, il coraggio della verità. Correlazioni empatiche*, Lindau, Torino, 2015.

Luigi Erba (a cura di), Roberto Mutti, *L'occhio di Colombo, Il Diaframma, Milano 1967-1972*, Edizioni Colpo di fulmine "L'occhio di Colombo", Savignano sul Rubicone, 1997.

Giovanni Faccenda (a cura di), *Ottone Rosai*, catalogo generale ragionato delle opere di Ottone Rosai, vol. 1 e vol. 2, Giorgio Mondadori, Milano, ed. 2018.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Pia Vivarelli e Daniela Fonti, *Alberto Savinio*, De Luca, Roma, 1978.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco (a cura di), testi di R. Penrose, M. Amaya, Janus, Arturo Schwarz, M. Di Puolo, redazione con Ennery Taramelli, *Man Ray, L'occhio e il suo doppio*, Assessorato Belle Arti, Roma, 1975.

Alberto Farassino, *Lux Film, Roma, Via Po. Storia e sistema della Lux Film*, Editrice Il Castoro, 2000, p. 11.

Napoleone Ferrari, Michelangelo Sabatino, fotografie di Pino Musi, *Carlo Mollino: architect and storyteller*, Park Books, Zurigo, 2022.

Gian Carlo Ferretti, Andrea Amerio, *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010.

Dino Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Mondadori, Milano, 1990.

Davide Fornari, *Carlo Scarpa: casa Zentner a Zurigo: una villa italiana in Svizzera*, Electa architettura, Milano, 2020.

Franco Fanelli, *Il mercante d'arte e il consigliere del principe*, intervista con Luciano Pisto, U. Allemandi, Torino, 2005.

Paolo Fossati (a cura di), *Christian Stein 1966-1972*, catalogo della mostra, Torino, 1972.

Antonio Homem, Philip Rylands, *Ileana Sonnabend un ritratto italiano*, catalogo della mostra presso la Collezione Peggy Guggenheim dal 29 maggio al 2 ottobre 2011, con saggi di Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Ileana Sonnabend, schede di Mario Codognato e un'intervista ad Antonio Homem, ed. Guggenheim Collection, Venezia, 2011.

- Noemi Gabrielli (prefazione), *Collezione Gualino*, catalogo Galleria Sabauda, Sigla Effe, Genova, 1961.
- Albino Galvano, Alessandra Ruffino (a cura di), *Diagnosi del moderno: scritti scelti 1934-1985*, Aragno, 2018.
- Arianna Ghilardotti, a cura di Pier Giorgio Carizzoni, *Isadora Duncan, Pina Bausch: danza dell'anima, liberazione del corpo*, Skira, Milano, 2006.
- Ando Gilardi, *Storia Sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 410-411.
- Ariella Giulivi, Raffaella Trani, *Arturo Schwarz, La galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano, 1995.
- Riccardo Gualino *Frammenti di vita*, Famija Piemontèisa, 1966, Roma, pp. 141-142.
- Renzo Guasco, *L'arte di scrivere d'arte*, Fògola Editore, Torino, 1995, p. 18.
- Flaminio Gualdoni, Silvia Mascheroni, *Miracoli a Milano, Artisti, Gallerie, Tendenze*, Museo della Permanente, Comune di Milano, Milano, 2000, pp. 207-210/243-254/267-270.
- Ester Guglielmo, *La rivista del G.U.F. di Torino, Il Lambello (1936-43)*, tesi di laurea magistrale, relatore M. Ricciardi, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1977-78.
- Francesco Guzzetti, «He was really into artists' books»: *I libri d'artista della Galleria Sperone, 1970-1975*, «Studi Memofonte», 28, 2022, pp. 243-302.
- Inkyung Hwang, *Tommaso Trini e Data, Attività critica ed editoriale*, tesi per Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, coordinatore del dottorato Prof. Giuseppe Barbieri, Tutore Prof.ssa Francesca Castellani, Co-Tutore Prof. Nico Stringa, Università Ca' Foscari di Venezia, AA 2016-2017.
- Antonio Homem, Philip Rylands, *Ileana Sonnabend un ritratto italiano*, Collezione Peggy Guggenheim, catalogo della mostra con saggi di Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Ileana Sonnabend, Eschede di Mario Codognato e un'intervista ad Antonio Homem, ed. Guggenheim Collection, Venezia, 2011.
- Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Quodlibet, Roma, 2011.
- Fabrizio Intonti, *Lorenzo Giusso*, Dizionario biografico degli italiani, Vol. 57, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2001.
- Denis Isai (a cura di), da un'idea di Vittorio Sgarbi, con la collaborazione di Tania Pistone, *L'uomo senza qualità. Gian Enzo Sperone collezionista*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2023.
- Emilio Isgrò, *Chopin. Partitura per 15 pianoforti*, libro d'artista che include i testi di Flavio Caroli, Duilio Courir, Salvatore Zingale, Rotonda di via Besana, Comune di Milano, Ripartizione cultura e spettacolo, Milano, 1979.
- Italia 61* (cofanetto di tre volumi: L'Unità d'Italia. *Mostra Storica. Mostra delle Regioni e Esposizione Internazionale del Lavoro*), catalogo di Expo nel parco di Italia 61, Amilcare Pizzi editore, Milano, 1961.
- Alan Jones, *Leo Castelli: l'italiano che inventò l'arte in America*, Castelveccchi, Roma, 2007.
- Denis Laoreux, Matilde Amaturro, *Il gruppo Cobra e l'Italia*, Electa, Milano, 2010.
- Jacques Lassaigue, Elio Santarella, Anna Sansuini, *Ecole De Paris*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Reale settembre-ottobre 1978, Electa, Milano, 1978.
- Miriam Giovanna Leonardi, *Ottocento Novecento Studi sull'arte contemporanea di Anna Maria Brizio*, tesi di Perfezionamento in Storia dell'arte conseguito presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Relatori: Chiar.mo Prof. M. Ferretti, Chiar.mo Prof. Giovanni Agosti, Chiar.ma Prof.ssa Marisa Dalai Emiliani, Pisa, 2010.

Francesca Leoni, *Noemi Gabrielli (1901-1979): un funzionario al servizio del patrimonio artistico piemontese. Carte e fotografie*, tesi di laurea magistrale in storia dell'arte, relatore prof. Alessandro Morandotti, Università degli studi di Torino, AA 2016-2017.

Silvia Liberino, *Per una biografia intellettuale di Aldo Bertini*, in «Quaderni di Storia dell'Università di Torino», VII, 6, Torino, 2002.

Isabella Massabó Ricci, Maria Mimita Lamberti, Vittorio Foa, Norberto Bobbio, Ersilia Alessandrone Perona, Giovanni De Luna, Lalla Romano, *Carlo Levi. Disegni dal carcere 1934, Materiali per una storia*, organizzazione della mostra e pubblicazione a cura dell'Archivio di Stato di Torino, Torino, 1985.

Franco Mellano, *Torino 1945-1985 tra pianificazione ed emergenza*, in Luigi Mazza e Carlo Olmo (a cura di) *Architettura e urbanistica a Torino 1945/1990*, Umberto Allemandi & C. p. 241.

Angelo Mistrangelo (a cura di) *Giacomo Grosso, una stagione tra pittura e accademia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2017.

Gino Levi Montalcini, *Per una città migliore. I regolamenti come norma, non come costrizione*, in *Incontri alla Galleria d'Arte della Gazzetta del Popolo, Mostra di Architettura Piemontese 1944-1954*, fascicolo della mostra, 1954.

Rita Levi Montalcini, *Un universo inquieto: vita e opere di Paola Levi Montalcini*, Baldini & Castoldi, Milano, 2001.

Romana Loda, *Nanda Vigo, Frammenti di una riflessione*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Palazzo dei Diamanti Ferrara, Ferrara, 1979.

Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato Editore, 1969.

Carla Lonzi, *Incontri di Torino: pittori d'America, Europa e Giappone*, Palazzo della Promotrice al Valentino, 20 settembre. – 20 ottobre 1962, catalogo della mostra, Tip. S. Aste, Cuneo, 1962.

François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, tradutt. Laura Frausin Guarino, Adelphi, Milano, 2009.

Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Fratelli Pozzo, Torino, 1960.

Patrick MacGauhey, *Dieci artisti australiani, Venezia, Firenze, Milano, Roma*, Museo d'arte moderna, Venezia, Firenze, Milano, Roma, 1975.

Giò Marconi, Alberto Salvadori, Valerio Adami, Hans Ulrich Obrist, *Studio Marconi 1966-80: an anthology*, Fondazione Marconi, Mousse publishing, Milano, 2023.

Arturo Midana, *L'architetto Conte Carlo Ceppi*, Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Anno 5, n.2, Torino, febbraio 1951, pp. 51-54.

Massimo Melotti, *Vicende dell'arte dal dopoguerra agli anni Duemila*, Franco Angeli, Milano, 2017, pp. 15/19/20/70.

Marco Meneguzzo, *Il MAC (Movimento Arte Concreta) 1948/1958: direzioni, contraddizioni e linee di sviluppo di una poetica aperta*, D'auria, Ascoli Piceno, 1981.

Marco Meneguzzo, *Verso l'Arte Povera 1963-1969: storia tra poetica e strategia*, in Marco Meneguzzo, Paolo Thea, *Verso l'Arte Povera, momenti e aspetti degli anni Sessanta in Italia*, Electa, Milano, 1989, p.11.

Leonardo Mineo, «Negli attuali tempi difficili». *L'Archivio di Stato di Torino in guerra*, in *Storie di archivi, storia di uomini. L'Archivio di Stato di Torino tra guerra e Resistenza*, a cura di Leonardo Mineo e Maria Paola Niccoli, Associazione Amici dell'Archivio di Stato di Torino, Ministero della Cultura, Direzione generale archivi, Pubblicazione degli Archivi di Stato, Roma, 2021, p. 50.

Anna Minola, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli, Maria Teresa Roberto, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, Torino, 2000.

Angelo Mistrangelo (a cura di) *Giacomo Grosso, una stagione tra pittura e accademia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2017.

Indro Montanelli con Luigi Mascheroni, *Come un vascello pirata, 50 anni de «Il Giornale»* nelle parole del suo fondatore, Rizzoli, Milano, 2024.

Guido Morbelli, *Aldo Morbelli architetto a Torino, 1903-1963*, Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, 1984, p. 193-214.

Aldo Morbelli, Morozzo della Rocca, L. Bonardi, *Progetto di ricostruzione del Teatro Regio, relazione tecnica illustrativa*, 1959, Città di Torino.

Ugo Mulas, *La scena dell'arte*, Electa, Milano, 2007, p. 154

Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna, 1996 p. 234.

Monica Naldi, Emanuele Pellegrini, Donata Levi (prefazione), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale*, Studi e pubblicazioni, Scritti dal 1935 al 1987, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2010.

Paola Nicita Misiani, *Emilio Lavagnino*, Dizionario biografico degli italiani, Vol. 64, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2005.

Manfredi Nicoletti, *Storia di quando Frascati diventò Nuova York*, Ugo Bellanca editore, Roma, 1963.

Renato Nicolini, *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, atti di un convegno tenuto a Roma e a Terni nel 2004, Electa, Milano, 2005.

Carlo Olmo (a cura di), presentazione di Laura Olivetti, *Costruire la città dell'uomo: Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Torino, 2001.

Daniela Palazzoli, Vittorio Sgarbi, Italo Zannier, *Venezia 79 La Fotografia*, Electa, Milano, 1979.

Daniela Palazzoli, *Henry Cartier-Bresson*, catalogo stampato in occasione della mostra tenuta dal 21 marzo al 23 aprile 1978, Comune di Milano, Grafis editore, Bologna, 1978.

Geno Pampaloni, *La memoria di Adriano Olivetti, un'idea di democrazia*, Edizioni di Comunità, Torino, 1980.

Geno Pampaloni, M. Verdone, *I futuristi italiani*, Le Lettere, Milano/Firenze, 1977.

Geno Pampaloni, *Poesia, politica e fiori, Scritti su Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Torino, 2016.

Giovanni Papini, *Un uomo finito*, con riproduzione integrale del testo della prima edizione, Mondadori, Milano, 2016, p. 6-27.

Aldo Passoni, in *Fisionomia delle gallerie torinesi*, catalogo, Salone delle mostre dell'istituto bancario San Paolo di Torino, Associazione piemontese gallerie d'arte moderna, Torino, 1969, senza paginazione.

Franco Passoni, *Harloff*, Palazzo della Permanente, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1974.

R. Perfetti, *Marlborough in Spazi d'arte a Roma (1940-1990). Documenti dal centro ricerche e documentazioni arti visive*, a cura di Alessandra Cappella, Claudio Crescentini, Daniela Vasta, Palombi Editori, Roma, 2019, pp. 136-139.

Guido Perocco, *Vittorio Zecchin*, Ca' Pesaro, Venezia, Electa, Milano, 1981.

Edoardo Persico, *Francesco Pasi in Sandro Gallucci, Lorenzo Gigli, Francesco Pasi* con presentazioni degli artisti a cura di P.M. Bardi, G. Nicodemi, E. Persico, nel catalogo della mostra presso la Galleria Bardi, stampato presso le Arti Grafiche Bonfiglio & Nai, Milano, gennaio 1930.

Irene Piazzoni, *L'officina del news magazine* in Stefano Brusadelli (a cura di), *Il settimanale che cambiò l'Italia, Il giornalismo di «Panorama» 1962-1994*, cit, p. 17.

Luciano Pistoì, *Mostra del disegno realista*, Galleria Il Grifo, 1953, Torino, 1953.

Simona Tosini Pizzetti, Stefano Roffi, *Fondazione Magnani Rocca-Catalogo generale*, Nardini, 2001.

Armando Pizzinato, Giovanni Caradente, *Pizzinato, L'arte come bisogno di libertà, 1925-1981*, Marsilio, Venezia, 1981, stampato in occasione della mostra tenuta presso il Museo Correr dal 10 aprile al 31 maggio 1981.

Francesco Poli, Damiano Femfert, *CoBra. Una grande avanguardia europea (1948-1951)*, Skira, Milano, 2015.

Elena Pontiggia, *Il movimento Corrente*, Abscondita, Milano, 2012.

Piero Portaluppi, *Gnomonica atellana*, a cura di Alberto Alpago Novello, Alfieri e Lacroix, Milano, 1968.

Carlo Arturo Quintavalle, *Il territorio della fotografia*, Fabbri, Milano 1979;

Man Ray, *Self Portrait*, An Atlantic Monthly Press Book, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, first edition, 1963.

Ferdinando Reggiori, *Scritti e pubblicazioni dell'architetto Ferdinando Reggiori 1914-1964*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1964.

Leopold Reidemeister, Aust Gunter e Luigi Mallé (a cura di), *Espressionismo e arte tedesca del 20° secolo: dipinti, sculture, disegni del museo Wallraf-Richartz*, Collezione Josef Haubrich di Colonia, mostra organizzata dalla Città di Torino a Palazzo Madama, aprile-giugno 1954, catalogo a cura di, Tip. F.lli Pozzo Salvati-Gros Monti e C, 1954.

Renè Huyghe, *Pittura francese d'oggi*, settembre 1946-gennaio 1947, Crea, catalogo della mostra, Roma, 1946.

Pierre Restany, *Paul Van Hoeydonck*, Arti grafiche Fiorin, Milano, 1973.

Pierre Restany, *César*, Rotonda di via Besana, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1974.

Giorgio Rigotti, *Una cappella cinquecentesca sulla collina di Torino (proposta di restauro)*, Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Anno XIX, N.1-2, Torino, gennaio-giugno 1935 – Anno XIII.

Renato Rizzo, *Pietro Accorsi, Il mercante di meraviglie*, Silvana Editoriale, Milano, 2016.

Norman Rosenthal, Nicholas Serota, Christos M. Joachimides, *A new spirit in painting 1981*, The Royal Academy of Arts, catalogo ed. Weidenfeld&Nicolson, London, 1981.

Damiano Rossi, *Anni Selvaggi, l'avventura strapaesana di Mino Maccari*, Gog, Roma, 2017.

Tiziana Rota, Claudia Gian Ferrari, *La galleria Gian Ferrari, 60 anni di storia dell'arte contemporanea nel lavoro di due protagonisti*, Charta, Milano, 1995.

Alessandra Ruffino (a cura di) *Albino Galvano, Diagnosi del moderno: scritti scelti 1934-1985*, Aragno, 2018.

Alessandra Ruffino (a cura di), *Albino Galvano a Villa Adua: omaggio a un pittore filosofo*, catalogo della mostra inaugurata presso Villa Adua, Comune di Conzano, 31 marzo-27 maggio 2018.

Franco Russoli, *Alberto Savinio*, Electa, Milano 1976.

Silvia Salvagno, a cura di Eugenia Casini Ropa, *Rudolf Laban, L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata, 1999.

Alberto Saibene, *L'Italia di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Torino, 2025.

Guido Samarani, *La Rivoluzione Culturale: apogeo e fine del Maoismo in La Cina Contemporanea*, cap.11°, Nuova edizione aggiornata, Piccola Biblioteca Einaudi, 2017, e-book pp. 467-530.

Piero Sanpaolesi (prefazione), *Mostra della scultura pisana del Trecento*, Museo San Matteo, Pisa, catalogo della mostra, luglio-novembre 1946.

Vittorio Savi, *Figini e Pollini: architetture 1927-1989*, Electa, Milano, 1990.

Ruggero Savinio, introduzione di Vanni Scheiwiller, *L'età dell'oro*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1981.

Vittorio Silvestrini, Cesare De Seta, *Paola Levi Montalcini 1957-1992*, Cuen, Napoli, 1993, catalogo della mostra tenuta presso lo Spazio IDIS, Napoli, maggio-giugno 1993.

James Thrall T. Soby (presentazione), Bliss Parkinson (prefazione), *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*, Palazzo Reale, Milano, 30 aprile – 26 giugno 1960, catalogo della mostra, Ente manifestazioni milanesi, The international council at the Museum of Modern Art, Silvana editoriale, Milano 1960.

Annie Cohen Solal, *Leo & C: storia di Leo Castelli*, Johan & Levi, Monza, 2010.

Franco Solmi, *Renzo Vespignani, Tra le due guerre*, Galleria d'arte moderna, Bologna, 1975.

Franco Solmi, *Giorgio Morandi*, Comune di Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Saica Arti Grafiche, Ferrara, 1978.

Mario Soldati, Adrio Casati, Nello Renacco, *Mostra delle regioni d'Italia*, Torino, maggio-ottobre 1961, Comitato per la celebrazione del 1° centenario dell'Unità d'Italia, Esposizione Italia 1961, Comitato ordinatore della Mostra delle Regioni, Torino, 1961.

Gian Enzo Sperone, Achille Bonito Oliva, *La metafora trovata. 30 anni Galleria Sperone*, catalogo della mostra, Ed. Galleria Sperone, Roma, 1994.

Ryszard Stanislawski, Giulio Carlo Argan, Achille Perilli, *L'Avanguardia Polacca 1910-1978: S.I. Witkiewicz – Costruttivismo – Artisti contemporanei (Roma, Palazzo delle Esposizioni. 27 gennaio -4 marzo 1979)*, Electa, Milano, 1979.

Wallace Stegner, Luigi Albertini, *Ansel Adams, fotografie*, pubblicazione senza rilegatura a cura del Comune di Milano, Milano, 1979.

Erich Steingraber, Carlo Pirovano (a cura di), *Melotti*, Electa, Milano, 1979.

Michel Tapiè, *Strutture e stile: pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone: metafisica della materia e dello spazio, strutture di ripetizione, insieme di strutture, insieme barocchi*, Fratelli Pozz-Salvati-Gros Monti e C, Torino, 1962, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1962.

Michel Tapiè, *Mario Bicchis*, La Bussola, Industrie grafiche C. Zeppegno, Torino, 1970.

Roberto Tassi, *Christian Schad*, catalogo pubblicato in occasione della mostra retrospettiva, Palazzo reale, Sala delle Cariatidi, Comune di Milano, Ripartizione cultura, turismo, spettacolo, Arti grafiche Fiorin, 1972.

Roberto Tassi, *Aldo Bergolli (1916-1972): mostra antologica, Palazzo della Permanente, 15-marzo-14 aprile 1977*, Tip. A. Cordani, Milano, 1977.

Roberto Tassi, Giorgio Agamben, *Ruggero Savinio*, ed. Grafic Olimpia, Milano, 1981.

Maria Novella Tavano, *Ai lati d'Italia. Interventi e acquisti di Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici di Torino, alla Biennale di Venezia*, tesi di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore Prof. G. Barbieri e correlatore Prof. G. Zavatta, Università Ca' Foscari Venezia, 2020/21.

Marco Testa, *Dalle trincee ai Littoriali della cultura e dell'arte: il GUF di Torino 1919-1934*, tesi di Laurea magistrale in Storia dell'Arte, relatrice F. M. Rovati, Università degli studi di Torino, p. VII-VIII.

Giovanni Testori, Francesco Porzio, *Sutherland*, ed. Galleria Bergamini, Milano, 1981.

Marco Tirelli (a cura di), *Germano Celant, Cronistoria di un critico militante*, atti del convegno, Skira, 2025.

Calvin Tomkins, Piero Dorazio, *Omaggio a Leo Castelli: da Rauschenberg a Warhol, da Flavin a Judd, 20 artisti a New York negli anni Sessanta*, Skira, Milano, 1996.

Giulia Tulino, *La galleria L'Obelisco: surrealismo e arte fantastica 1943-1954*, De Luca, Roma, 2020.

Paul V. Turner, *La formazione di Le Corbusier, idealismo e movimento moderno*, ed. italiana Jaka Book, 2001.

Marco Valsecchi, *Luciano Minguzzi*, Grafis, Bologna, 1975.

H. Van de Woestyne-Vanagt, *Realisti e iperrealisti belgi*. Novembre 1973, Comune di Milano, Ripartizione cultura turismo e spettacolo, Arti Grafiche Fiorin, Milano, 1973.

Franca Varallo, *Dal Nazionalismo all'esilio, Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di Franca Varallo, Nino Aragno Editore, Torino, 2016, p. VII-XVIII.

Lionello Venturi, *La collezione Gualino*, Bestetti e Tummielli, Torino-Roma, 1926.

Lionello Venturi (prefazione), Anna Pacchioni (a cura di), *Manzù*, Edizioni del Milione, Milano, 1948.

Lionello Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1972.

Vittorio Viale (a cura di), *Dalla Collezione Thompson*, Galleria Civica d'Arte Moderna, catalogo, Tip. E. Scheidegger, Zurigo, 1961.

Micaela Viglino Davico, *La città ferita: progetti e prassi per la ricostruzione* in Maria Grazia Vinardi, *Danni di guerra a Torino, distruzione e ricostruzione dell'immagine nel centro della città*, Celid, 2009, p. 39.

Giovanni Carlo Federico Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, p. 73.

Maria Grazia Vinardi (a cura di), *Danni di guerra a Torino, distruzione e ricostruzione dell'immagine nel centro della città*, Celid, 2009, pp. 13, 21-34.

Frank Lloyd Wright, *La città vivente*, Ed. Einaudi, 1992, pp. 80-84.

Franca Zagatti, Laura Delfini (a cura di), *Rudolf Laban, La danza moderna educativa*, Ephemeria, Macerata, 2009.

Quotidiani, riviste, sitografia e fondi archivistici

Alessandro Albertazzi, Luigi Arbizzani, Nazario Sauro Onofri, *Dizionario storico-politico*; voce: «L'Avvenire d'Italia», in Nazario Sauro Onofri, *Gli antifascisti, i partigiani e le vittime del fascismo nel Bolognese (1919-1945)*, versione integra digitale, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nella provincia di Bologna "Luciano Bergonzini" (ISREBO), Comune di Bologna, Bologna, 2005, pp. 44-47, <<https://tinyurl.com/sz8mzu8w>>, (ultima consultazione 18 settembre 2025).

Archivio Apice, Università degli Studi di Milano, <https://collezioni.unimi.it/fondiapice/?page_id=48#>, (ultima consultazione 10 settembre 2025).

Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, «Avvenire d'Italia» online, <<https://tinyurl.com/y7ujrxub>>, (ultima consultazione il 15/4/2025).

Pier Giuseppe Accornero, *Ottant'anni fa "Il Popolo Nuovo" nasceva dalla Liberazione*, «La Voce e il Tempo», 28 aprile 2025, <<https://tinyurl.com/tj8zcamr>>, (ultima consultazione il 18 ottobre 2025).

Maria Luisa Astaldi, *Perché l'arte non è popolare?* «Ulisse: Rivista di cultura internazionale», n°19, autunno 1953.

Gaia Baglioni, Emilio Capannelli, *Indro Montanelli*, SIUSA, scheda bibliografica del 29 aprile 2015, revisionata il 16 maggio 2016, <<https://tinyurl.com/ycyzkp2u>>, (ultima consultazione 12/9/2015).

Piero Bianucci, *Luigi Carluccio a Wietzendorf, testimonianze incrociate*, p.1, testimonianza pubblicata nella cartella stampa per la presentazione della mostra *Disegni di prigionia*, gennaio-maggio 2013, sul sito del Museo Diffuso della Resistenza, <<https://tinyurl.com/52b2xuta>>, (ultima consultazione il 9 aprile 2025).

Marziano Bernardi, *James Ensor incisore*, «Gazzetta del Popolo», 6 aprile 1950, p. 3.

Cristiana Campanini, *Etica e storia dell'arte. Ettore Gian Ferrari, il primo a definire le linee guida di un mestiere*, progetto editoriale a cura di «Art Around», «Magazine studio d'arte Martini», 26 settembre 2022, <<https://tinyurl.com/2s465d6b>>, (ultima consultazione il 23 dicembre 2025).

Antonio Carioti, *Galasso, passione e storia*, sezione Cultura del «Corriere della Sera», 13 febbraio 2018, pp. 34-35.

Riccardo Cuomo, *Dall'arte programmata all'arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)*, «Piano B, Arti e culture visive», 2018, doi: 10.6092/issn.2531-9876/8984.

«Luigi Carluccio», <www.luigicarluccio.it>, 2018 (ultima consultazione il 10 marzo 2026).

Luigi Carluccio, *Un maestro moderno*, «Gazzetta del Popolo», 17 agosto 1961, p. 3.

Luigi Carluccio, *Disegni di prigionia. Luigi Carluccio 1943, 1944, 1945*, Museo della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti, della Libertà, dal 25 gen.-5 mag. 2013, <<https://tinyurl.com/4nccwzy>> (ultima consultazione 8/4/2025).

Michele Dantini, *Precisioni di un'ideologia. Edoardo Persico tra Venti e Trenta: arte, critica, architettura*, «Piano B. Arti e Culture Visive», del 2 febbraio 2019, <<https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/9032>>, (ultima consultazione il 23 aprile 2025).

Gaston Diehl, *Salon de Mai 1949* in «Art d'aujourd'hui», Serie 1, n°1, Paris, juin 1949.

Elisabetta di Stefano, *Ornamento e architettura, L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, Centro Internazionale di Studi di Estetica presso l'Università degli studi di Palermo, 2010.

Fabio Felicetti, *La Biennale di Venezia ritorna alla tradizione*, «Corriere della Sera», 20 aprile 1980, p. 7.

Flavio Fergonzi, *Gallerie private d'arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, in «Studi di Memofonte» n. 28/2022, p. 15, <doi: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/64jq-qs69>>, (ultima consultazione 8/9/2025).

Fondazione Torino Musei, VI Mostra Sindacale di Belle Arti (92ª della Società Promotrice di Belle Arti), 1934, <<https://93.62.170.226/foto/1934.pdf>>, (ultima consultazione il 15/4/2025)

Nicola Gallino, *La ferita aperta di Italia 61, il sogno svanito nel boom dell'ex capitale d'Italia*, «La Repubblica», 2 marzo 2021, <<https://tinyurl.com/3j9czub3>>, (ultima consultazione l'11 agosto 2025).

Albino Galvano, «La Nuova Stampa», 25 maggio 1946, p. 2.

Antonella Greco, *Galleria Spazio Moretti e Tapié, morfologie e parametri artistici*, «Art Magazine» 125/126, pp. 322-334, 2021.

Lettera di professori universitari al ministro della pubblica istruzione, tra cui Carlo Ludovico Ragghianti, *Iniziativa a favore del patrimonio artistico*, pubblicata sul «Corriere della Sera», Roma, 27 luglio 1962, p. 9.

ICCD, Scheda del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali-Soprintendenza Beni Ambientali e Architettonici, redatta da Marzia Tessitore il 5 ottobre 1979, <Sigecweb.benicuculturali.it>, (ultima consultazione il 19/4/2025).

Grytzko Mascioni, *Ricordi di Serafino Corbetta, medico di Giacometti*, Archivi RSI, 1969.

Stuart Morgan, *Cold turkey: A New Spirit in Painting at the Royal Academy of Arts*, «Art Forum», aprile 1981, vol.19, p. 46.

Ugo Mulas, *Arrivederci al 2011*, «Pirelli. Rivista d'informazione tecnica», n. 4, 1961, pp. 36-43.

Musei Reali Torino, *Nuovo allestimento della Galleria Sabauda. La collezione Gualino e le opere del Settecento*, 29 novembre 2022, <<https://tinyurl.com/2cwmmnkn>>, (ultima consultazione 15 settembre 2025).

Museo Torino, La celebrazione del centenario, *Italia 61*, Comitato nazionale per la celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia, Torino, 1961, <<https://www.museotorino.it/resources/pdf/books/62.1/>>, (ultima consultazione il 17 settembre 2025).

Duccio Nobili, *Toninelli 1972: Mauro Staccioli e il lavoro dello scultore*, in «Studi di Memofonte» n. 21/2018, p. 15, <doi: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/h99h-zd90>>, (ultima consultazione 15/9/2025).

Lettera di professori universitari al ministro della pubblica istruzione, tra cui Carlo Ludovico Ragghianti, *Iniziativa a favore del patrimonio artistico*, pubblicata sul «Corriere della Sera», Roma, 27 luglio 1962, p. 9.

Roberto Papini, *Lo sciopero del personale delle gallerie, Rovinosa avarizia verso Antichità e Belle Arti, Irrisoria è la somma annua stanziata per la conservazione di tesori inestimabili e per i 908 funzionari e custodi: e così valori di molti miliardi vanno alla rovina*, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1957, p. 3.

Professori universitari al Ministro della Pubblica Istruzione, *Iniziativa a favore del patrimonio artistico*, Una lettera di, pubblicata sul «Corriere della Sera», Roma, 27 luglio 1962, p. 9.

Chiara Perin, *Mario Tazzoli e la Galleria Galatea*, in «Studi di Memofonte» di n. 28/2022, p. 39-74, <doi: <https://doi.org/10.25433/2038-0488/jj4w-6q66>>, (ultima consultazione 2/9/2025).

Michela Rosso, *Il Selvaggio 1926-1942: Architectural Polemics and Invective Imagery*, «Achitectural Histories, The open access journal of the Eahn», <doi:<http://dx.doi.org/10.5334/ah.203>>, pp. 1-42, 2016.

«Il Selvaggio», Collezione digitale BNCF, Internet Archive, <<https://archive.org/search?query=bncf+il+selvaggio>>, (ultima consultazione il 10 settembre 2025).

Mario Soldati, *Promemoria italiano*, «Pirelli. Rivista d'informazione», n. 6, 1961, pp. 68-71.

Giovanni Testori, *Il nuovo museo d'arte moderna di Torino. Architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, ordinamento di Vittorio Viale*, «L'architettura. Cronache e storia», n° 55, maggio 1960, VI, pp.12-19.

Giovanni Testori, *L'arte come ricerca di verità*, «Il Corriere della Sera, Corriere dell'Arte», 27 dicembre 1981, p.13.

Giovanni Testori, *Il nuovo museo d'arte moderna di Torino. Architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, ordinamento di Vittorio Viale*, «L'architettura. Cronache e storia», n° 55, maggio 1960, VI, pp.12-19; l'articolo in questione è la relazione di un intervento tenuto nel Museo il 6 gennaio 1960 ed è incluso nel volume G.D.F. Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, p.73.

Jan Van Der Marck, *La Valley Curtain di Christo*, «Data», n.7-8, 1 settembre 1972, pp.42-49.

Lionello Venturi, *Mostre d'arte*, «Corriere della Sera», Milano, 18 giugno 1946, p. 3.

Jackie Wullschlager, *A New Spirit Then, A New Spirit Now, Critic's choice* «Financial Times, Life &Arts», recensione, 29 settembre 2018, p.16.

Simone Tobia, *Mediatori di democrazia: l'Usis e gli intellettuali italiani negli anni Cinquanta, Note sulla diplomazia americana in Italia negli anni della guerra fredda*, Storiografia, n.11, «Hal open science», Hal Id: hal-02552592, 2007, <<https://univ-pau.hal.science/hal-02552592/document>>, (ultima consultazione il 25 ottobre 2025).

