

Introduzione

La scelta di un'indagine sul critico d'arte torinese Luigi Carluccio, nasce dalla necessità di ricostruire un'attività della quale, in parte a causa del suo recente operare, in parte per una sua posizione laterale rispetto agli svolgimenti della cultura accademica, l'attenzione degli studiosi d'arte non ha ancora avuto occasione di approfondire i caratteri.

La difficoltà principale che si incontra nell'esaminare i numerosi scritti che Carluccio ha realizzato nel corso di una lunga produzione che parte dagli anni Trenta ed arriva fino agli ultimi anni Settanta, consiste nella necessità di riferirsi principalmente a testi dispersi fra articoli di giornali e presentazioni in cataloghi di mostre non sempre facilmente reperibili; la sua reticenza nei confronti dell'elaborazione di saggi monografici o della dichiarazione esplicita di intenti critici sistematicamente organizzati, determina infatti una quantità considerevole di testimonianze scritte, generalmente brevi, che richiedono per un loro inserimento in un quadro complessivo di riferimento un'analisi comparata ed estensiva.

Tuttavia, un lavoro di organizzazione che vuole essere, nei limiti delle sue possibilità, una ricostruzione storico-bibliografica tendenzialmente globale del lavoro di Carluccio, permette, da un lato, di osservare la sua presenza ed il suo ruolo all'interno delle principali istituzioni ed attività culturali torinesi ed italiane a partire dagli anni Cinquanta; dall'altro di delineare un metodo critico all'interno del quale,

nella pur non accademica formazione, è possibile elaborare una serie di temi ricorrenti e caratteristici della critica rivolta principalmente all'arte contemporanea.

La scelta dei materiali sui cui svolgere l'indagine, operata entro una quantità notevole di testi, ha voluto evidenziare quelli attraverso i quali fosse possibile delineare, con un andamento storico, i momenti in cui gli studi riflettono dibattiti ed avvenimenti centrali nell'evoluzione della cultura artistica del Novecento e contemporaneamente ha voluto riproporre, attraverso ricorrenti citazioni, una capacità di traduzione del lavoro artistico in parole scritte che fu una delle principali caratteristiche della critica di Carluccio, insieme ad un atteggiamento pragmatico che poneva le basi di una critica militante operata attraverso stretti contatti con gli artisti e con le loro opere.

La formazione e gli esordi giornalistici. Attività negli anni '30 e '40.

Gli anni della formazione a Torino fra 1925 e 1935.

Nel tentativo di ricostruire la figura del critico d'arte Luigi Carluccio, sembra opportuno iniziare dai suoi primi anni torinesi, benchè la sua attività di scrittore, giornalista ed organizzatore culturale assuma una precisa connotazione soltanto dal secondo dopoguerra, con un progressivo inserimento nei principali ambienti culturali artistici della città realizzato a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta e consolidato definitivamente con le note mostre degli anni Sessanta.

L'arco di tempo compreso fra il 1925 e il 1935 rappresenta per Carluccio, giunto dodicenne a Torino nel 1923 per il trasferimento dalla Puglia del padre insegnante, un importante momento formativo che assume valore di rilievo se si tiene conto dell'ambiente che la città era in grado di offrire; momento che sembra particolarmente interessante in quanto, nella già scarsa attenzione degli studi alla ricostruzione del percorso globale del critico, esso non viene mai esaminato, per una scelta cronologica che privilegia l'attività del dopoguerra.¹

Quasi nessun documento rimane oggi a testimoniare di quei primi giovanili approcci alla cultura -che tuttavia dovettero costituire uno stimolo importante all'interesse verso l'arte- tranne ciò che compare negli scritti, di molti anni successivi, in cui il critico ricostruisce, spesso con ricordi personali, quella Torino che aveva

¹Si veda a questo proposito l'unico studio realizzato sugli scritti di Carluccio: Luigi CARLUCCIO, *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti* (a cura di Roberto TASSI), Umberto Allemandi & C., Torino 1983. In questo volume la scelta effettuata analizza esclusivamente gli scritti del dopoguerra, tralasciando totalmente gli interventi precedenti.

conosciuto sul finire degli anni '20. Gli unici testi nei quali Carluccio accennò direttamente al periodo considerato, sono un'intervista comparsa nel numero di giugno del 1980 di "Bolaffi Arte"² e una nota per il "Dizionario autobiografico dei critici italiani" pubblicata nel gennaio del 1981 sulla stessa rivista.³

Se l'immagine del panorama culturale che tra il Venti e il Trenta caratterizzò Torino con un certo spirito di avanguardia e di aggiornamento di respiro europeo è stata indagata in numerosi studi⁴, vale la pena qui di rievocare alcuni momenti che Carluccio stesso volle indicare come importanti della sua vita e del suo lavoro.

*"Ho cominciato ad interessarmi di arte in tempi eroici: sono dell'11, nel 1928 avevo 17 anni. Ricordo tanti avvenimenti, naturalmente di Torino: per esempio, la Galleria Codebò, in Via Po, che presentava le prime mostre d'arte moderna; 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 ancora descrivere come erano disposte le opere); la mostra di Martini nelle piccole salette di Guglielmi."*⁵

Gli studi classici intrapresi al Liceo d'Azeglio furono certamente un punto d'avvio significativo per il contatto con docenti di alto livello quali Zino Zini, Italo Maione e soprattutto Augusto Monti che, attraverso il suo magistero torinese cui era

²Luigi CARLUCCIO, Questa Biennale: perchè l'ho fatta così, (intervista di Umberto ALLEMANDI), in "Bolaffi Arte", anno XI, n. 99, Torino, giugno 1980, pp. 25-29.

³Dizionario autobiografico dei critici italiani, in "Bolaffi Arte", anno XII, n.104, gennaio 1981, p.26.

⁴Sul periodo preso in esame cfr. AA.VV., Torino 1920-1936, Edizione Progetto, Torino 1976, raccolta di studi promossa dalla SPABA di Torino, in particolare il saggio di Angelo DRAGONE, Le arti figurative, pp. 97-151; inoltre: Torino tra le due guerre, catalogo della mostra, Torino, marzo-giugno 1978; Valerio CASTRONOVO, Torino, Editori Laterza, Roma-Bari 1987, in particolare il saggio di Angelo D'ORSI, Un profilo culturale, pp. 483-664.

⁵Luigi CARLUCCIO, Questa Biennale..., op. cit., p.25.

approdato alla fine del '23, fu un personaggio centrale per la formazione di una generazione di giovani studiosi tra i quali Cesare Pavese, Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Massimo Mila. Certamente fu questo l'ambiente nel quale Carluccio venne a contatto con un orientamento culturale di stampo crociano che caratterizzerà alcuni aspetti della sua critica⁶ e con quel concetto di cultura militante che intendeva allontanarsi da una concezione accademica e filologica della cultura classica per riprendere contatto con la realtà del presente.

A questo proposito, sembra interessante notare come l'identificazione tra scuola classica e vita moderna che Augusto Monti proponeva⁷, intesa come una spinta a ripensare il passato dal presente ed indagare l'antico attraverso la realtà del contemporaneo, possa essere accostata ad un atteggiamento critico che fu proprio di Carluccio lungo tutto il corso della sua attività. La capacità, cioè, filologicamente forse poco corretta ed in certi suoi risultati criticabile dal punto di vista storico, di proporre accostamenti fra periodi, artisti ed opere anche molto lontani nel tempo e nello spazio, la volontà di applicare uno stesso metodo nello scoprire la realtà di singoli individui protagonisti di ricerche che, benchè lontane nel tempo, richiedono un medesimo atteggiamento in chi cerca di accostarsi ad essi in un'indagine che deve essere prima di tutto umana.

⁶In un'intervista intitolata Carluccio: l'arte non è morta, apparsa su "Panorama", 9 maggio 1978, pp.118-119, Carluccio alla domanda "Insomma, lei non si vergogna di ammettere di essere crociano?", risponde: "E perchè dovrei vergognarmi. Se è vero che il pensiero di Croce ha contribuito a formare la mia educazione? Credo che a un certo punto intervenga qualcosa di magico, che all'origine dell'opera d'arte ci sia un momento diverso, particolare, misterioso."

⁷Per quanto riguarda la metodologia didattica di Augusto Monti e il suo concetto di formazione culturale all'interno della scuola classica cfr: Augusto MONTI, I miei conti con la scuola, Einaudi, Torino 1965 e Augusto MONTI, Scuola classica e vita moderna, Einaudi, Torino 1968 (ma pubblicato per la prima volta nel 1923), con un'introduzione di Franco ANTONICELLI, Seconda lettura di "Scuola classica e vita moderna", pp. IX-XXIII.

Frequentare le gallerie Guglielmi e Codebò, significava in quegli anni porsi in una prospettiva di contrasto con le spinte nazionalistiche del tempo, per rivolgere i propri interessi verso i primi tentativi di un'apertura europea, anche se ancora principalmente francese. La prima mostra del Gruppo dei "Sei", che si tenne dal 12 al 20 gennaio del 1929 alla Galleria Guglielmi in Piazza Castello, presentò al pubblico torinese "la prima battaglia che le nuove generazioni hanno dato per un'arte europea in Italia."⁸.

Nelle scelte di questi artisti torinesi, accanto alla presenza di personaggi come Casorati, Spazzapan, Venturi, Gualino, si poteva trovare una disponibilità al dialogo con le correnti culturali contemporanee più significative: aspetto che viene costantemente messo in rilievo nei numerosi scritti che Carluccio dedicherà ad essi nei successivi anni della sua attività, nei quali possiamo trovare lucide rievocazioni di quel particolare momento storico: "*...Era la lezione di Edoardo Persico; la lezione dell'Europa quale filtrava dalle iniziative di Gualino attraverso le stagioni del Teatro di Torino rinnovato e le brillanti serate nel piccolo teatro della sua dimora privata. Era la lezione dei corsi di storia dell'arte aperti da Lionello Venturi ai tempi moderni, e delle sue scelte critiche, che stranamente escludevano la ricerca in un certo senso europea dei futuristi della seconda ondata con Prampolini e Fillia. Era infine la lezione dialettica, che poteva nascere dalla contrapposizione*

⁸Edoardo PERSICO, I sei pittori di Torino, "L'Ambrosiano", Milano, 12 agosto 1931; ripubblicato in Edoardo PERSICO, Tutte le opere (1923-1935), vol.I, Ed. di Comunità, Milano 1964, p. 82. Sulla figura di Persico vedi Edoardo Persico (a cura di Cesare DE SETA), Electa, Napoli 1987. Questo volume raccoglie le relazioni del Convegno di studi su Edoardo Persico promosso dalla Facoltà di Architettura in collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici tenuto a Napoli, 26-27 novembre 1985.

*all'ambiente di Casorati..."*⁹

Il pittore dei "Sei" al quale Carluccio si accostò con maggiore attenzione e convinzione fu Nicola Galante, conosciuto, come ci ricorda Renzo Guasco in un articolo dedicato all'amico critico, all'inizio del 1932 per i comuni contatti con l'ambiente del *Selvaggio*.¹⁰ Nel catalogo per la mostra del pittore realizzata alla Galleria Galatea nel 1958, possiamo individuare l'adesione del critico ad un artista che "fa da sè": "*...Galante era l'uomo semplice che aveva amato artisti solitari come Fattori, Medardo Rosso, e Cézanne, del quale erano apparse le prime riproduzioni stampate, e che poi amerà Braque piuttosto che Picasso; ed è questa una distinzione illuminante perchè se l'opera di Picasso arriva sempre alla pittura l'opera di Braque prende l'avvio dalla pittura. Del resto Galante fa da sè; "di testa mia", egli dice. Il bagaglio delle sue idee è semplice, fatto di affinità spirituali più che di affinità formali. L'opera d'arte per lui è sempre un oggetto, una immagine che deve estrarre direttamente dalle sue risorse, fuori da ogni schema teorico.*"¹¹ Un interesse che nasce soprattutto per l'ammirazione delle conoscenze e delle doti tecniche, a

⁹Luigi CARLUCCIO, E' morto a ottant'anni Francesco Menzio. Ha dato disegno colori e luce a una grande stagione di Torino, in "Piemonte Vivo", anno XIII, n.6, Torino, dicembre 1979, pp. 3-9.

¹⁰"Quando tornai da Spoleto -Guasco frequentò il Corso Allievi Ufficiali a Spoleto dal novembre del '31 al maggio del '32- Gino mi fece conoscere Galante. Alla inaugurazione della prima mostra dei Sei lo avevamo individuato, ma non avevamo osato parlargli. Galante lavorava allora (e continuò ancora per molti anni) in una fabbrica di mobili. Dipingeva alla domenica. Carluccio cercava di vendere qualche sua silografia facendo il giro degli amici." Cfr. AA. VV., Luigi Carluccio critico d'arte, giornalista, scrittore "promotore di cultura", in "Piemonte Vivo", anno XIV, n.1, Torino, febbraio 1982, pp.16-24.

¹¹Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra *Nicola Galante*, Torino, Galleria Galatea, 13-28 febbraio 1958.

Altri scritti di Carluccio su Galante sono: Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra *Nicola Galante*, Torino, Galleria La Bussola, aprile 1966; Luigi CARLUCCIO, E' morto Galante, artigiano-pittore, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1969, p.3; Luigi CARLUCCIO, L'impegno politico di Mucchi e le ultime opere di Galante, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 24 maggio 1970, p.5.

testimoniare la stima di Carluccio per un paziente percorso compiuto da artigiano ebanista ad artista incisore

Con i suoi legni incisi, Galante collaborava in quegli anni al "Selvaggio", trasferito a Torino nel 1931 quando Curzio Malaparte, chiamato a dirigere "La Stampa", fece approdare in redazione Maccari che trasferì in città anche il suo giornale. La redazione del "Selvaggio" in via Pietro Micca diventò un punto di incontro culturalmente stimolante per molti artisti e letterati come Galante, Galvano, Cremona, Mollino, Primo Zeglio, Velso Mucci e lo stesso Carluccio che qui conobbe Maccari. I contatti fra i due si mantennero nel tempo: nel 1957 Carluccio realizzò una mostra di Maccari alla Galatea nel cui catalogo trova posto il ricordo personale di quegli anni e del ruolo che l'attività del direttore del *Selvaggio* fu in grado di ricoprire all'interno della società torinese.

"Il 'nano peloso', come Maccari da sè amava definirsi sorridendo... aveva fatto colpo anche qui, nella città della pazzia di Nietzsche. Aveva affondato il suo dito tozzo e corto ma forte nella crosta di certa cultura torinese che s'era cementata nell'insipienza di Thovez (il critico che intorno al 1922 aveva definito mostruosità le opere di Carrà, Casorati, Modigliani) ed era legata stretta anche da lontano tra le catenelle d'oro di Ugo Ojetti.

...Il mio primo ricordo risale a un giorno d'autunno del '31, e al mezzanino di via Pietro Micca 12.

Mi ci condusse un gruppo di pittori conosciuti a un campo di esercitazioni estivo sul colle del Moncenisio. Si chiamavano Smeriglio, Cremona, Zeglio, Righetti... Fu così che Maccari, i guanti candidi e il monocolo di Stroheim -e quel

suo modo sprezzante di ostentare la collottola grassa- entrarono nella mia piccola storia privata. Fu così che la poesia di Virgilio ebbe una luce non proprio tutta scolastica..."¹²

Nel testo del catalogo, oltre ad un'analisi dei dipinti e dei loro possibili accostamenti ad artisti tra i quali viene sottolineato quello con George Grosz¹³, Carluccio sottolinea gli aspetti umani dell'artista "*...per accennare un ritrattino raro; quale è apparso qualche volta a chi, avendo resistito al fuoco di fila fitto e rimescolato dei suoi incessanti tentativi di evasione e di fuga sul filo delle battute fulminee, alla fine ha avuto vicino l'uomo, arreso, appunto alla malinconia...*" Queste osservazioni, costituiscono il motivo delle parole di ringraziamento che Maccari gli invierà, contenute in alcune lettere scritte tra il novembre ed il dicembre del '57, per uno scambio di accordi in occasione della mostra alla Galatea di quell'anno.¹⁴ Su una carta da lettera impressa con l'insegna dell'*Antipatico*¹⁵, Maccari scrive all'amico:

"...debbo ringraziarti per l'accurato, circostanziato, affettuoso, evocativo, insinuante, romanticheggiante, commento che hai fatto alla mia mostra che a mio marcio dispetto hai voluto con la prepotenza, a fini imprecisabili, infliggere ai

¹²Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra "Mino Maccari", Torino, Galleria Galatea, 2-16 dicembre 1957.

¹³Sul pittore Grosz è utile consultare Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra "Grosz", Torino, Galleria Galatea, 19nov-10dic 1962.

¹⁴Per il testo completo delle lettere cfr. Appendice pp. 205-210.

¹⁵In questo periodo Maccari stava progettando la realizzazione di un nuovo giornale intitolato "L'Antipatico". Carluccio ne dà notizia in un articolo in cui presenta la mostra alla Galatea: "...Agli amici di Maccari intanto giungono letterine compilate su foglietti che portano già l'insegna dell' Antipatico: un gagliardo e barbuto signore, una specie di profeta laico, che soavemente si bagna nella profondità di un semicupio di latta alimentato da un congegno stravagante come gli oggetti misteriosi del Telematch. Una insegna che Maccari deve aver pescato in qualche vecchio catalogo delle invenzioni meravigliose." Cfr. Luigi CARLUCCIO, Maccari sublima la cronaca, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 13 dicembre 1957, p.3

torinesi..."¹⁶

Quelli intorno al Trenta furono gli anni in cui Carluccio, insieme a Maccari, conobbe il gruppo degli artisti che avevano collaborato al *Selvaggio*; tra essi Ottone Rosai. Il primo contributo di Carluccio per la rivista "Arte Cattolica" nel 1934 fu uno scritto sull'arte di Rosai che tenta di sottrarre dalla qualificazione di "arte dialettale" o popolare un'esperienza capace d'esprimere sentimenti universali, letta attraverso l'evidente ideologizzazione cattolica che era propria della rivista e dei suoi collaboratori.¹⁷

L'incontro con la sua pittura è rievocato nel catalogo dell'esposizione realizzata nel 1980 ad Acqui Terme ¹⁸, e si trattò senza dubbio di un incontro denso di corrispondenze che si protrasse fino alla morte del pittore nel '57, poche ore prima dell'apertura di una sua mostra ad Ivrea.¹⁹

Sui fogli del *Selvaggio*, Carluccio poté conoscere anche le incisioni di Giorgio Morandi, accompagnate dai disegni che illustravano l'edizione del

16 Lettera inviata da Maccari a Carluccio in data 10 dicembre 1957. La lettera, come tutte quelle che seguiranno in questa trattazione, è inedita e messa gentilmente a mia disposizione da Sabina Carluccio. Per il testo completo cfr. Appendice pag.207.

17 Gino CARLUCCIO, Rosai, in "Arte Cattolica", anno I, n.1, Torino, gennaio 1934, p.3.

18 "All'edicola della stazione di Firenze, un giorno dei primi di settembre del '31 vidi tra tanti fogli un nuovo numero del "Rosai": fascioletto dalla copertina azzurra che sotto quell'insegna raccoglieva gli scritti d'un gruppo degli amici dell'artista...

Annunciava tra l'altro una mostra di Rosai in una galleria d'arte in via Tornabuoni... Fu l'occasione di un incontro finalmente largo con la pittura di Rosai, che già amavo per qualche dipinto veduto qua e là e qualche riproduzione.

Non era difficile in quegli anni pensare che la pittura di Rosai, e quella di Soffici suo vicino, e di Carrà, e di Morandi, rappresentasse davvero, come affermavano i poeti amati allora da noi giovani, la continuità della tradizione e la felicità di tradurre, ciascuno di loro con un timbro personalissimo, l'essenziale delle cose..." Cfr. Luigi CARLUCCIO, Ricordo di Rosai, prefazione al catalogo della mostra "Ottone Rosai", Acqui Terme, 2 agosto-10 settembre 1980, [pp.n.n.].

19 Sulla mostra, realizzata ad Ivrea a cura di Pier Carlo Santini nel 1957, cfr.: Luigi CARLUCCIO, La mostra di Rosai, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 8 giugno 1957, p.3.

'29 di Longanesi dell'opera *Il sole a picco* di Cardarelli²⁰: momenti che tornano alla memoria nell'articolo scritto nel gennaio del '57²¹, in un periodo cioè in cui i contatti fra i due si dovettero consolidare fino ad approdare alla mostra di quell'anno alla Galatea²², che raggruppò per la prima volta a Torino un numero cospicuo di opere dell'artista.

Rimane da citare, come momento formativo che fece parte della realtà torinese del periodo in esame, l'esperienza del Teatro di Torino, frutto della straordinaria politica culturale di Gualino, che ebbe vita fra il novembre del 1925 e la fine del 1930 e che introdusse, nel clima nazionalistico della realtà del fascismo italiano, un motivo di aggiornamento su esperienze che toccavano snodi culturali internazionali importanti.

Per incentivare una partecipazione di pubblico vasta quanto gli orizzonti culturali del programma avrebbero meritato -cosa che in effetti non si realizzò, inquanto l'esperienza del Teatro di Torino non riuscì, con le sue proposte innovative e di alto livello, a superare la diffidenza di un ambiente ancora sostanzialmente chiuso nei confronti di queste innovazioni-

20La lettura di questo testo ci è confermata dalla testimonianza di Renzo Guasco in AA.VV., Luigi Carluccio critico d'arte..., op. cit, pp. 17-19.

21"...Giorgio Morandi era tornato professore di "tecnica dell'incisione" nel febbraio del 1930. Intorno a quel medesimo tempo vedemmo per la prima volta le sue incisioni, sui fogli del *Selvaggio*, che allora aveva le "stanze" a un mezzanino, al numero 12 della torinese via Pietro Micca; o piccole immagini pressate sotto i cristalli della galleria e libreria d'arte del Milione, che i fratelli Ghiringhelli avevano aperto in via Brera, a Milano, quasi in faccia all'ingresso della famosa Accademia, come una protesta portata fin sulla soglia del nemico.

In quel tempo comparvero anche i ventidue disegni delle prose e delle poesie di Cardarelli, che Leo Longanesi aveva raccolto col titolo di *Sole a picco...*" Cfr. Luigi CARLUCCIO, *Il professore Morandi*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 5 gennaio 1957, p.3.

Esiste una lettera di ringraziamento per l'articolo scritta da Morandi il 19 gennaio 1957: cfr. Appendice p. 222.

22Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra "Morandi", Torino, Galleria Galatea, 4-15 maggio 1957. Su Morandi cfr. inoltre Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra "Giorgio Morandi", Acqui Terme, 25 luglio-13 settembre 1981.

si organizzò una distribuzione di ingressi omaggio, messi a disposizione delle scuole. Fu in questo modo che Carluccio poté assistere, in quegli anni in cui da più parti prendevano forma le chiusure nate dallo spirito dell' "autarchia intellettuale", a rappresentazioni come "Les trois soeurs" di Cecov portata in scena dalla compagnia parigina dei Pitoeff; "L'uragano" di Ostrovskij della compagnia del teatro di Mosca diretta da Tairoff; "La veglia dei lestofanti" che portava in scena Brecht e il "Lazzaro" di Pirandello, rappresentato dalla nota attrice Marta Abba e con la presenza in sala dello stesso autore.

Prime esperienze giornalistiche. Gli interventi su "L'Avvenire d'Italia" e la fondazione della rivista "Arte Cattolica".

L'attività di Carluccio come giornalista, comincia sul quotidiano "L'Avvenire d'Italia", dove il critico scrisse le sue cronache d'arte sulla pagina torinese, insieme a Rodolfo Arata. Il primo articolo firmato Gino Carluccio, compare sul giornale il 19 maggio 1934, ma è probabile che alcuni suoi interventi, non firmati, fossero stati pubblicati già nei mesi precedenti. L'ultimo, è datato 16 aprile 1935, l'anno in cui fu arruolato per la guerra in Africa.

Il testo del 19 maggio '34, dedicato alla VI Mostra Sindacale di Belle Arti svoltasi al Valentino, risulta interessante per una sua apertura che contiene alcune dichiarazioni d'intenti; una chiara esposizione di come

voglia porsi il critico nei confronti del suo lavoro, della sua volontà di prendere posizione di fronte ai fatti più recenti del mondo dell'arte, schivando i giudizi velati e generici per esprimere ferme approvazioni e disapprovazioni.

"Iniziando, in occasione dell'ultima Mostra degli Amici dell'Arte, questa rassegna dell'attività artistica torinese avvertimmo che avremmo cercato di togliere ad essa quel carattere di cronaca sempre più generica, quale è venuta via via assumendo sulle pagine dei quotidiani per ridarle quella funzione che le è propria: porre cioè in risalto, isolandoli, i veri artisti e verso di essi orientare l'attenzione e la simpatia dei lettori.

Quindi neppure per questa VI mostra sindacale... ci ridurremo a lodi generiche per l'uno o l'altro espositore o a sottili eufemismi che nulla aggiungono al valore delle opere in sè, nè monteremo gloriuzze cittadine ma parleremo schietto spartendo doverosamente il bello dal brutto e punteremo su quegli artisti che possono avere un posto originale sul piano dell'arte italiana, anche se ciò ci porterà qualche volta fuori dalle liste e dai riconoscimenti ufficiali."²³

Un programma deciso ed ambizioso che il giovane giornalista -aveva allora soltanto 23 anni- ripropone a pochi mesi di distanza con la stessa intenzione polemica.

"...conviene fissar bene, a scanso di equivoci e malintesi, due cose: prima di tutto il carattere della nostra critica, quindi la sua posizione nei

²³Gino CARLUCCIO, IV Mostra Sindacale di Belle Arti al Valentino, in "L'Avvenire d'Italia", anno XXXIX, n. 114, Bologna, 19 maggio 1934, p.5.

riguardi dell'osservazione e del giudizio.

Pare infatti, a sentir dire, che vi debba essere molta relatività di tempo e luogo nella funzione del critico. Mentre in privato esso può liberamente esprimersi; in pubblico e particolarmente sui fogli di un quotidiano deve smorzare le lodi ed avvolgere in bambagia le sue lame, 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.

Guai quindi se il critico non prende il suo mestiere alla leggera e se non lo fa consistere tutto in adeguare graziosi aggettivi a ciascun pittore: guai se egli si applica ad entrare nel fondo del giudizio... Ognuno insomma vuole essere addolcito e se il nome non è stato benevolmente accennato, protesta. Si abbia per inteso che, benchè da più parti ed in vari modi ci siano state fatte lagnanze ed appunti... non ci allontaneremo dai limiti di una rigorosa onestà di giudizio."²⁴

Fin dall'inizio, il principale obiettivo della disapprovazione di Carluccio è costituito dai ritorni o dalle sopravvivenze, tanto radicate a Torino, della pittura ottocentesca. E' nei confronti di questa che l'arte "nuova" deve liberarsi, allontanandosi dalle suggestioni di artisti come Giacomo Grosso che in quell'anno risultava ancora titolare della cattedra di Disegno all'Accademia Albertina. Su tale rifiuto si basa il giudizio negativo diretto a pittori come Deabate e Quaglino nei quali la conoscenza della pittura postimpressionista non ha determinato un definitivo allontanamento

²⁴GC [Gino Carluccio], La pittura alla XXXV Esposizione degli Amici dell'Arte, in "L'Avvenire d'Italia", anno XXXIX, n. 279, Bologna, 2 dicembre 1934, p.5.

dalle influenze dell'ultimo Ottocento piemontese.²⁵

Allontanata la tradizione del secolo precedente come "promessa o certezza di un'arte dei nostri giorni", Carluccio rivolge la sua attenzione a quegli artisti che stavano aprendo le loro ricerche alle esperienze francesi, su una posizione *"teoricamente e ideologicamente opposta... a quell'orientamento particolarmente italiano che vuol ridare all'arte una funzione caldamente umana e sociale.*

Sono infatti i più agguerriti propugnatori di una "pittura pura" vale a dire di un'arte pittorica il cui solo fine è l'esercizio sempre più intelligente e sottile dei mezzi figurativi, al di fuori di ogni intenzione contenutistica dell'opera d'arte."

Fra i "Sei", Menzio viene elogiato per l'umanità della sua arte. Ma il pittore torinese che già allora appare degno di una particolare attenzione per Carluccio è Spazzapan *"...che nella natura morta in verde e in rosso, succosa non meno dei suoi disegni a inchiostro, ha il quadro più bello della mostra."* Accanto ad essi, emergono Albino Galvano, Italo Cremona e Nicola Galante che Carluccio apprezza per la sua arte *"amorosa, umile e toccante; legata a quella dei Selvaggi Toscani, di cui ha tutte le*

²⁵Nell'articolo datato 19 maggio possiamo leggere: "C'è... un ritorno ad atteggiamenti e concezioni ottocentesche, e diciamo così non per sprezzare un secolo passato ma per significare l'inattualità di questo ritorno. Ritorto quanto più dannoso perchè non dichiarato e vestito di scorie di una facile modernità... Diciamo che non vediamo quale differenza ci sia tra una natura morta di Giacomo Grosso ed una di Quaglino o di Deabate o di altri se non che queste si rifanno per interposte terze persone, ad un Cézanne o a molto meno e che dal confronto tutto l'onore va a Giacomo Grosso."

Si veda a questo proposito l'opera di Teonesto Deabate "Natura morta" (1932-1934), acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna presso la Società Promotrice di Belle Arti nel 1934. (Catalogo Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, a cura di R.Maggio Serra e R. Passoni, Il Novecento, Fabbri Editori, Milano 1993, p. 291.)

caratteristiche", soprattutto in riferimento a Rosai.

In un articolo del giugno dello stesso anno²⁶, Carluccio prese parte alla famosa polemica per il Monumento al Duca d'Aosta, che fu un evento di rilevanza nazionale nella Torino degli anni Trenta.²⁷ L'alternativa fra i cinque concorrenti che si presentarono nella seconda fase del concorso, fu accolta dal critico a favore di Martini; dalla parte, cioè, della soluzione meno tradizionale. Un tale giudizio si inseriva perfettamente nell'orientamento positivo che la critica torinese assunse nei confronti dell'artista.

L'insistenza sulla capacità di esprimere attraverso simboli la *"figura fisica e spirituale del Duca... quasi pastore fedele in lande ultraterrene, fuori d'ogni tempo e d'ogni luogo"*, si accompagna ai dati realistici: *"...eppure il pastrano è di panno, pesante, sente il fango, il bastone è ramo d'albero sfrondato, il binocolo poggia sul petto con naturalezza e attorno al collo gira la fascia di lana a riparo dal freddo."*²⁸

Il giudizio della giuria inviterà Martini e Baroni ad una terza prova, della quale soltanto nel marzo del '35 si conoscerà il verdetto ufficiale, presagito già nell'agosto dell'anno precedente sulle colonne dell' *"Avvenire d'Italia"* : *"...ancora dobbiamo temere che Torino perda definitivamente una*

²⁶Gino CARLUCCIO, Il Monumento al Duca della Vittoria in Piazza Vittorio Veneto, in *"L'Avvenire d'Italia"*, anno XXXIX, n.136, Bologna, 15 giugno 1934, p.5.

²⁷In proposito cfr. Maria Teresa ROBERTO, I concorsi per il Monumento Nazionale al Duca d'Aosta: Roma 1932-1933, Torino 1933-1935, in Flavio FERGONZI, Maria Teresa ROBERTO, La scultura monumentale negli anni del fascismo. Artiro Martini e il Monumento al Duca d'Aosta (a cura di Paolo Fossati), Allemandi, Torino 1992, pp. 39-104.

²⁸Gino CARLUCCIO, Il Monumento al Duca..., op. cit.

grande opera d'arte per accontentarsi, o meglio per accontentare i mediocri, con un monumento che non avrà nè farà storia."²⁹

Il sostegno ad Arturo Martini compare parallelamente, non firmato, sul numero di agosto di "Arte Cattolica": "*Chiediamo scusa ad Arturo Martini a nome di tutti i Torinesi d'ingegno e di gusto...*

Quando l'autorità inappellabile diventa cocciutaggine non c'è santo che la smuova...

Tutto ci stupirebbe, ma non il monumento di Baroni in Piazza Vittorio. Non ci resterà che segnare ancora una croce sulla pianta di Torino, che ne porta già tante.

Se ti conforta l'ammirazione nostra e di quanti sono con noi, puoi essere contento."³⁰

Alla nascita di "Arte Cattolica", fondata nel '34 da Luigi Barale che ne fu direttore responsabile, collaborò un gruppo di giovani di formazione dichiaratamente cattolica tra i quali Carluccio che ne disegnò anche la testata e fornì alcuni disegni per la sua impaginazione.³¹ Ne uscirono sette numeri -sei nel '34 e uno nel '35- e vi collaborarono Luigi Barale, Raoul D'Alberto, Renzo Guasco, Luciano Guaraldo e Giuseppe Rovera.

²⁹Per il Monumento al Duca d'Aosta. Ricominciano le discussioni?,(articolo non firmato), in "L'Avvenire d'Italia", anno XXXIX, n.195,Bologna, 25 agosto 1934, p.5

³⁰Cronache torinesi, (articolo non firmato), in "Arte Cattolica", anno I, n.4, Torino, agosto 1924, p.4.

³¹Risulta oggi poco studiata la conformazione di questa rivista che rappresentò un contributo allo sviluppo di una letteratura e di un'arte cattolica negli anni '30, all'interno del dibattito portato avanti negli stessi anni da altre pubblicazioni quali "Il Frontespizio" fiorentino o "L'Avvenire d'Italia" bolognese. L'unico contributo trovato è: Glauco VIAZZI, La rivista "Arte Cattolica", in Piemonte e letteratura nel '900, Atti del Convegno di San Salvatore Monferrato (19/21 ottobre 1979), Genova 1980, pp. 451-458.

L'impostazione della rivista mette in luce l'ambito di cultura cattolica nel quale Carluccio iniziò la sua attività di critico. Emergono i contatti con "Il Frontespizio", la rivista fiorentina pubblicata come mensile dal 1929 al 1940 che assunse il ruolo di punto di incontro dei letterati cattolici; contatti che si realizzarono soprattutto attraverso Raoul D'Alberto³² il quale nel 1934 scrisse alcuni articoli sul "Frontespizio" e conobbe Piero Bargellini, principale organizzatore della rivista e suo direttore dal 1931.³³ Sempre in questo giornale, nei numeri di marzo e giugno del 1934, compaiono quattro disegni di Carluccio, secondo la consuetudine del "Frontespizio" di pubblicare ogni mese alcuni disegni di artisti, sia giovani sia affermati.³⁴

Gli interessi comuni e le parallele ideologie fra "Arte Cattolica" e "Il Frontespizio" sono in effetti rilevabili attraverso un alto numero di scritti. La posizione di Raoul D'Alberto, sostenuta da motivazioni ideali legate al generale slittamento della vita e della cultura italiana verso il fascismo, si caratterizza per un netto rifiuto nei confronti della "modernità" che coinvolge sia l'arte francese sia quella tedesca, fino al rifiuto della pittura ferrarese considerata una "colonia d'arte germanica".³⁵

32Cfr. Raoul D'ALBERTO, Visita a Bargellini, in "Arte Cattolica", anno I, n.6, Torino, dicembre 1934, p.3; Piero BARGELLINI, Raoul D'Alberto, in "Arte Cattolica", anno I, n.1-2, Torino, gennaio-febbraio 1935, p.3.

33Sulla rivista fiorentina vedi: Giuliano INNAMORATI, Immagine del 'Frontespizio', in "Paragone" Letteratura, anno IX, n.100, Firenze, marzo 1958, pp. 76-90; Luigi FALLACARA (a cura di), Il Frontespizio 1929/1938, Luciano Landi Editore, Roma 1961.

34Cfr. "IL Frontespizio", anno X, n.12, Firenze, dicembre 1938, p.805. In questo numero della rivista è stato compilato un indice che riassume tutti gli articoli e tutti i disegni pubblicati. Di Gino (Luigi) Carluccio risultano i seguenti disegni: Paese (marzo '34), Altro paese (marzo '34), Testa di giovane donna (marzo '34), Due donne (giugno '34).

35 Raoul D'ALBERTO, Fredezza dei ferraresi, in "Arte Cattolica", anno I, n.1, Torino, gennaio 1934, p.4.

Nella sua difesa di una letteratura e di un'arte cattolica che vuole essere sostanzialmente religiosa e mediterranea contro la cultura nordica -si veda l'attacco agli ebrei che "*hanno introdotto fra i contemporanei tutte le influenze più dissimili e malsane: dalla magia sensuale dell'Oriente, al mistero idolatra e sessuale dei negri e dei malesi, al simbolismo cerebrale dei nordici*"³⁶- egli si avvicina alle posizioni di Papini e di Piero Bargellini in difesa di un indirizzo nazionalistico che si traduce in rifiuto dell'idealismo di Croce e Gentile e in un'accusa nei confronti degli scrittori ebrei Svevo, Moravia, Montale, Saba.

Un articolo di Carlo Mazzantini sul primo numero di "Arte Cattolica",³⁷ in cui si sottolinea la concezione dell'arte come amore per la vita e della realtà del mondo come riflesso della realtà trascendente, anticipa i temi svolti da Carlo Bo nell'articolo pubblicato sul "Frontespizio" nel 1938 intitolato "*Letteratura come vita*"³⁸ in cui si nega la possibilità di opposizione fra letteratura e vita a favore di una totale sovrapposizione tra le due per una comune "ricerca di verità". Proprio Bo introdusse nella rivista fiorentina, insieme ad altri letterati come Macri, Lisi e Betocchi, un discorso su testi letterari europei che fu all'origine di opposizioni all'interno della redazione. Con analisi su Tolstoj, Mauriac, Woolf, Green, Eluard e sul Surrealismo, gli studi di Bo si avvicinarono alla letteratura dell'Ermetismo

36Raoul D'ALBERTO, Difetti dei moderni, in "Arte Cattolica", anno I, n.1, Torino, gennaio 1934, p.2.

37Carlo MAZZANTINI, Principii, in "Arte Cattolica", anno I, n.1, Torino, gennaio 1934, pp.1-2.

38Carlo BO, Letteratura come vita, in "Il Frontespizio", anno X, n.9, Firenze, settembre 1938, pp.547-560.

ed ai suoi contenuti esistenziali e trascendentali.

Gli scritti di Carluccio su "Arte Cattolica", si inseriscono quindi in questo ambito di discussione. Il primo articolo riguarda Rosai, l'artista che la critica cattolica accetta insieme a Martini per l'umanità della sua pittura, per il *"non essere per lui effimero giuoco il dipingere, ma bisogno prepotente di dire e di dipingere il cuore e le sue forti passioni."*³⁹ per *"...quel suo ricercare l'uomo e non l'atteggiamento dell'uomo... un bisogno di esprimere la sostanza essenziale contro le apparenze, di tornare allo scheletro; quasi che abbandonando man mano il caduco si giunga alla spina dorsale dell'uomo."*⁴⁰

Affermando *"vogliamo nell'arte quel senso caldo e appassionato che abbiamo della vita"*, non si accetta Casorati, colpevole di *"straniare da sè l'uomo portando la vita, malata di letteratura e di minuta filosofia, su un piano di finzioni dove all'uomo si sostituisce l'attore e alla vita stessa, volta a volta, l'impossibilità demiurgica o l'estetismo isterico."*⁴¹

Compare, nel numero di febbraio, un articolo di Carluccio su Mauriac, e quindi ancora un intervento su uno scrittore ampiamente analizzato sul "Frontespizio", soprattutto da Carlo Bo che in un articolo del 1933 intitolato *"Francois Mauriac e il senso della vita"* lo definisce "il più grande romanziere cattolico" per la sua capacità di trasferire nelle opere una forte

39Gino CARLUCCIO, Rosai, in "Arte Cattolica", anno I, n.1, Torino, gennaio 1934, p.3.

40Gino CARLUCCIO, Nota per Cordiè, in "Arte Cattolica", anno I, n.6, Torino, dicembre 1934, p.5.

41Gino CARLUCCIO, Felice Casorati ed Enrico Paulucci, in "Arte Cattolica", anno I, n.3, Torino, marzo 1934, p.4.

presenza umana. Il testo di Carluccio parla ampiamente della tristezza contenuta nei romanzi dello scrittore francese, analizzandola come sentimento che dalla realtà esistenziale del narratore si trasferisce sui personaggi e sulla natura che li circonda, una natura *"immagine fatta materia dei nostri bisogni e dei nostri vizi"*.⁴²

Se ad indirizzare gli interessi di Carluccio verso questi argomenti pesa senza dubbio l'orientamento di una critica dichiaratamente cattolica, egli è però in grado di rivendicare una propria autonomia di giudizio che lo porta a superare una eventuale chiusura intellettuale verso artisti lontani dalla propria specifica ideologia. Le scelte effettuate, nelle quali viene nettamente esclusa una identità fra arte e religione, intendono nascere rigorosamente su motivazioni artistiche anche se l'attenzione rivolta all'umanità dell'artista, con le sue connotazioni anche morali, sembra prendere avvio dalle premesse di una cultura cattolica dichiarata. *"Non dimenticheremo infatti che ci diciamo cattolici e che scriviamo su un giornale dichiaratamente cattolico. Questi aggettivi ci portano, come è giusto, i loro guai.*

Con molta facilità... possiamo essere accusati di incoerenza e, quel che è peggio, di incoerenza morale.

Lodiamo difatti, ostinatamente, artisti i quali sono lontanissimi da noi in teoria e in pratica: dimodochè gli uni dubitano ragionevolmente della nostra serietà, gli altri della nostra ortodossia.

La giustificazione potrebbe essere semplice, questa: sono, quegli

⁴²Gino CARLUCCIO, Journal di Mauriac, in "Arte Cattolica", anno I, n.2, Torino, Febbraio 1934, p.1.

artisti, i soli che lottino per l'arte, i soli che dicano qualcosa...

Rifaremo per gli uni la storia dell'arte di questo nostro tempo per mettere allo scoperto il filone, quale noi lo vediamo, vivo proprio spiritualmente e far vedere come ad esso si legano gli artisti che noi stimiamo e proponiamo cosicchè infine i contraddittori possano convenire con noi?

Riaffermeremo per gli altri che la sudditanza dell'arte alla religione, se ha un valore sentimentale al quale può scaldarsi anche il nostro cuore, non ha alcun valore determinante in sede critica, tanto meno quando, come grettamente accade nel particolare, si confonde religione con pietà?"⁴³

Queste parole fanno luce sulla religiosità di Carluccio, sulla influenza cioè che questa connotazione ideologica poté avere sul suo essere critico. Senza divenire mai milizia attiva, la religiosità di Carluccio si trasformò soprattutto in un atteggiamento che in ogni analisi critica cercava di individuare l'aspetto più propriamente "spirituale", facendo di lui innanzi tutto un grande conoscitore dell'umanità dell'artista oltre che profondo conoscitore della sua opera, costantemente attento all'aspetto etico della personalità del pittore.

Arte e critica a Torino nel secondo dopoguerra. Carluccio critico su "Il Popolo Nuovo" (1946-1953).

La "ricostruzione culturale" dopo il 1945. Arte "nuova" e critica

⁴³Gino CARLUCCIO, Agli "Amici dell'Arte", in "Arte Cattolica", anno I, n.6, Torino, dicembre 1934, p.6.

militante.

Dal 1946 all'ottobre del 1953, Luigi Carluccio svolse la sua attività di critico d'arte come giornalista sul quotidiano torinese "Il Popolo Nuovo". L'analisi degli articoli, affiancata ad una più ampia panoramica sulla realtà torinese del periodo, permette di rivedere oggi, con una prospettiva storica che tenga conto del punto di vista dell'autore e del suo ambiente di lavoro, i principali avvenimenti artistici che si svolsero a Torino in quegli anni e di evidenziare alcune problematiche che la critica d'arte stava elaborando in Italia.⁴⁴

Il dibattito Torinese sui problemi dell'arte contemporanea risulta in quel momento particolarmente vivo ed in rapporto con i più generali svolgimenti della cultura artistica a livello nazionale. Lo sguardo del critico, benchè legato ad un quotidiano a carattere locale, oltre a tracciare una mappa aggiornata degli avvenimenti torinesi, affronta tematiche che toccano alcuni nodi importanti della vita artistica italiana.

I primi testi che Carluccio pubblica su "Il Popolo Nuovo" testimoniano un clima culturale ricco di speranze e di nuovi propositi. L'Italia del dopoguerra, nel periodo immediatamente successivo alla liberazione, è caratterizzata da profonde esigenze di rinnovamento, sia a livello politico, sia dal punto di vista culturale. Anche in ambito artistico la necessità di una ricostruzione, al tempo stesso intellettuale e materiale, è

⁴⁴Sulla situazione storico-culturale di questi anni cfr. Valerio CASTRONOVO, Torino, op. cit..

resa urgente da un diffuso ritardo nell'aggiornamento sulle ultime esperienze artistiche europee e da una realtà fisica che porta le conseguenze delle distruzioni legate alla guerra. E' evidente come, in tale clima, il dibattito artistico italiano sia teso ad affrontare nuovi stimoli di aggiornamento che trovano i principali canali di diffusione nei giornali, nelle mostre, nell'attività delle gallerie private e delle istituzioni pubbliche le quali, spesso a fatica, riprendono il loro lavoro.⁴⁵

Per quanto riguarda Torino, a pochi giorni dalla liberazione, sulle colonne del quotidiano "Il Popolo Nuovo" uscito con il primo numero in data 28 aprile 1945, Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici fin dal 1930, auspica *"una ripresa immediata della vita culturale ed artistica"*.⁴⁶ Accanto alle esigenze materiali: *"viveri, case, trasporti, igiene e lavoro"*, Viale evidenzia *"le più urgenti necessità, i problemi primi da affrontare e da risolvere"*.⁴⁷ Distrutte le sedi delle biblioteche Nazionale e Civica, più o meno danneggiati gli edifici della Galleria d'Arte Moderna, il Borgo Medievale, Palazzo Madama, Stupinigi, il palazzo dell'Accademia delle Scienze ed il Palazzo Reale, il patrimonio artistico di Torino si trova ricoverato in sedi provvisorie e lontane tra loro, in attesa del ritorno.

⁴⁵Come introduzione generale ai problemi dell'arte italiana nel secondo dopoguerra cfr. Tristan SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano 1957; Giorgio DE MARCHIS, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'Arte Italiana. Parte II: Dal Medioevo al Novecento. Vol. III: Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, pp. 551-625; AA.VV., *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, tomo primo e secondo, Electa, Milano 1993, in particolare i saggi: Antonello NEGRI-Carlo PIROVANO, *Esperienze, tendenze e proposte del dopoguerra*, pp. 27-304; Piera Giovanna TORDELLA, Torino, pp. 395-416; Flavio FERGONZI, *La critica militante*, pp. 569-591; Enrico CRISPOLTI, *Verso il contemporaneo*, pp. 599-600.

⁴⁶Vittorio VIALE, *Ripresa culturale ed artistica*, in "Il Popolo Nuovo", anno I, n.14, Torino, 12-13 maggio 1945, p.3.

⁴⁷Ibid.

Dalle parole del critico emerge un forte desiderio di una immediata possibilità di fruizione di questo patrimonio, una necessità che negli anni a venire sarà ampiamente soddisfatta da una serie di mostre e da una febbrile attività delle istituzioni pubbliche e private, nel tentativo di proporre ad un pubblico il più ampio possibile un adeguamento ai livelli di ricerca più recenti realizzati in ambito artistico.

" Si è a pochi giorni dalla fine della guerra, e anche qui ogni istituto già pensa e provvede con alacre fervore a rimettere ordine, a far programmi e progetti, a cercare mezzi ed aiuti perchè la città riabbia intero il glorioso ornamento delle sue raccolte d'arte; ma per intanto non converrebbe rimettere subito in ordine alcune sale, riempire con quel che c'è o con quel che gradatamente verrà , qualche sezione; e approfittare magari di qualche locale di facile accesso per mostre temporanee di materiali, che certamente il pubblico andrebbe a rivedere e a salutare con commossa gioia dopo lunga assenza?".⁴⁸

Sono anni in cui la ritrovata libertà politica e culturale stimola un nuovo desiderio di circolazione delle idee, a cui corrispondono alcune proposte di una più ampia circolazione degli oggetti d'arte. Lionello Venturi, con un articolo apparso sul "Corriere della Sera",⁴⁹ suggerisce una politica dell'arte che contempi un maggior movimento delle opere italiane verso esposizioni straniere, determinata dalla doppia necessità di mostrare all'Europa e al mondo la coscienza nazionale dei valori dell'arte italiana e di

48Ibid.

49Lionello VENTURI, Mostre d'arte, in "Corriere della Sera", 18 giugno 1946, p.3.

incrementare gli introiti nelle casse di un governo impossibilitato a stanziare le enormi somme che i restauri richiederebbero per il ripristino dei monumenti danneggiati dalla guerra. Una proposta che susciterà immediatamente una serie di polemiche alle quali lo stesso Carluccio partecipa⁵⁰, dalla parte di chi oppone all'ipotesi venturiana una giusta meditazione sugli inconvenienti che potrebbero nascere da un eccessivo movimento internazionale delle collezioni.

A sostegno della sua obiezione, Carluccio sottolinea come a queste mostre all'estero si opponga *"un fattore sentimentale ancora vivace"* inquanto *"tali mostre hanno fatto parte della politica del regime fascista"*, osservazione che assume una particolare connotazione polemica in quanto diretta ad un critico che a quel regime aveva reagito senza mezzi termini. I casi citati sono gli stessi che Roberto Longhi proporrà, dopo tredici anni,⁵¹ come esempi negativi di una spregiudicata tendenza che sostenne esposizioni realizzate come strumento di prestigio politico, ma prive di un effettivo apporto al dibattito culturale: una mostra a Londra del 1930 sostenuta da Mussolini, per la quale si rischiò un affondamento della nave che trasportava le opere; una a Parigi del 1935, tenuta al Petit Palais, dal titolo altisonante 'de Cimabue à Tiepolo'.

Secondo Carluccio, il desiderio di contatto e di raffronto con l'arte,

⁵⁰Luigi CARLUCCIO, Musei vaganti, in "Il Popolo Nuovo", anno II, n. 172, Torino, 25 luglio 1946, p.3.

⁵¹L'intervento di Roberto Longhi a cui mi riferisco fu esposto nel novembre 1957 alla seduta inaugurale del Convegno indetto dall'Ente Manifestazioni Milanesi sul tema "Mostre e musei" e pubblicato, a dodici anni di distanza, con il titolo Mostre e musei, in "Paragone", anno XX, n.235, Firenze, settembre 1969, pp. 3-23.

deve necessariamente essere risolto con uno sforzo di volontà che avvicini il fruitore all'opera (ed in questo intravediamo l'atteggiamento del conoscitore, instancabile frequentatore dei luoghi addetti alla conservazione ed esposizione degli oggetti artistici, sostenitore della necessità di un rapporto con l'opera che sia diretto e fisico), in quanto i rischi di un "pellegrinaggio alla rovescia" sono troppo alti. "[...] 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 Leningrado. C'è soltanto da sperare o da disperare, che venga il giorno in cui sia possibile muoverci senza troppi ostacoli politici, burocratici e finanziari."⁵²

La necessità di informazione era un'esigenza emergente, rafforzata dalla coscienza dell'arretratezza dovuta all'oscurantismo con il quale per anni la cultura italiana aveva fatto i conti.⁵³ Marziano Bernardi, allora membro del consiglio direttivo della Galleria Civica d'Arte Moderna, critico d'arte e giornalista collaboratore su "La Stampa" e su "La Gazzetta d'Italia"⁵⁴, sottolinea in un articolo che segue a breve distanza quello di

⁵²Luigi CARLUCCIO, Musei vaganti, op. cit.

⁵³Una cronaca ampiamente documentata sul periodo in esame si può trovare in Angelo DRAGONE, *Le arti visive*, in AA.VV., *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980, in particolare pp. 648-733.

⁵⁴Marziano Bernardi curò il settore della critica d'arte su "La Stampa" dal 1928 succedendo ad Enrico Thovez. Nel '45 tenne la rubrica d'arte su "La Gazzetta d'Italia" (che dal 1947 assume il titolo "La Gazzetta del Popolo") e nel 1953 ritornò a scrivere su "La Stampa" fino al 1977, anno della sua morte.

Viale, l'importanza del ritorno ad una cultura libera e la necessità di una progressiva rieducazione all'autonomia di giudizio, ponendo in evidenza quel senso di arretratezza culturale che l'Italia sentiva pesare su di sé nel confronto con l'evoluzione delle ricerche artistiche europee degli ultimi vent'anni.

"Dopo diciotto anni di una pseudo-cultura ufficiale che anche nelle sue forme apparentemente libere occultava dei fini propagandistici, dopo altri cinque di devastazioni e di soprusi, di restrizioni e di terrore, se oggi volgiamo lo sguardo sull'orizzonte artistico italiano dobbiamo purtroppo convincerci che molto, moltissimo tempo occorrerà per riprendere in esame problemi culturali e morali sì a lungo soffocati, per creare vasti echi di consenso intorno a voci non ammutolite, per rieducare le collettività intelligenti a un'autonomia di giudizio, per riabitarle alla libera discussione e al vaglio dei valori autentici. Dura fatica sarà persino (né sembri paradosso) ridare a coloro che pur aspramente soffrirono di tanto annebbiamento spirituale una piena coscienza del responsabile esercizio del proprio intelletto. Non si sta prigionieri per oltre un ventennio senza che le membra intorpidiscano: e può allora accadere che i primi movimenti all'aria aperta, al sole, risultino -per naturale reazione- strambi, esagerati o goffi, tanto da apparire infantili (e lo diciamo pensando ai nostri prossimi rapporti con culture straniere vissute senza bavagli) a chi quel carcere non conobbe né patì: perchè più che mai oggi il dantesco "chi per lungo silenzio

*parea fioco" è d'attualità."*⁵⁵

Siamo ancora di fronte ad una testimonianza significativa di quel particolare momento storico, che conferma una volontà di apertura alle culture europee, pur caratterizzata, come sottolinea Bernardi, da *"somma cautela, moderazione di iniziative... senso di misura."*⁵⁶

In alcuni degli articoli di Carluccio, viene affrontato il problema della ricostruzione fisica delle città secondo schemi che devono superare la vecchia urbanistica ed aggiornarsi sui modelli più avanzati proposti dall'architettura europea ed americana. Da un lato la soluzione americana analizzata attraverso la figura dell'architetto Frank Lloyd Wright con il suo progetto di Broadacre City,⁵⁷ dall'altro la Ville Radieuse di Le Corbusier.⁵⁸

L'aggettivo "nuovo" si ripete in questi scritti con una frequenza che è testimone dell'atteggiamento critico di Carluccio, il quale, fin dai primi anni della sua attività, rivolge la sua attenzione a ciò che ancora deve trovare conferma nelle conoscenze artistiche diffuse e comunemente accettate.

"Ricostruire, è lo slogan di questi tempi e gli architetti aggiungono: secondo uno schema nuovo. E vogliono dire che non basterà colmare i vuoti delle distruzioni di guerra, non basterà ristabilire i paesi di pietra dei quali, un po' dovunque, rimane soltanto l'ombra lebbrosa delle rovine.

⁵⁵Marziano BERNARDI, Per la dignità dell'arte, in "Il Popolo Nuovo", anno I, n.20, Torino, 19-20 maggio 1945, p.3.

⁵⁶Ibid.

⁵⁷Luigi CARLUCCIO, La città di domani. I grattacieli non sono l'America, in "Il Popolo Nuovo", anno II, n.178, Torino, 1 agosto 1946, p.3.

⁵⁸Luigi CARLUCCIO, La città di domani. Ricostruire su schemi nuovi, in "Il Popolo Nuovo", anno II, n.170, Torino, 23 luglio 1946, p.3.

Rispondendo al comandamento che ritorna puntualmente nel corso dei secoli come una sollecitazione all'intelligenza ed all'istinto, essi vogliono nella scia di Platone, Campanella, Leonardo e degli altri, disegnare ed innalzare la città nuova. [...] La guerra che ha fornito l'occasione di ricostruire ha fatto anche urgente il dovere di ricostruire secondo uno schema nuovo."⁵⁹

Queste ricerche nel campo dell'architettura, portate avanti già negli anni Trenta, contengono un ammonimento ancora attuale negli anni in cui Carluccio si trova a scrivere, nei quali la discussione si riaccendeva intorno alle diverse proposte relative ad una soluzione urbanistica applicabile ai problemi della crescita delle città.⁶⁰ In Italia, poi, la diffusione e l'accettazione di queste ricerche non doveva essere così scontata, se ancora nel 1954 il critico, in occasione di una mostra dell'opera di Le Corbusier al Museo d'Arte Moderna di Parigi, poteva osservare: "[...] *ha suscitato ancora e di nuovo scalpore e scandalo. Fascista per i comunisti, bolscevico per i reazionari, Le Corbusier raccoglie a piene mani avversioni ed ostilità [...] Se oggi che l'assillo della circolazione è diventato angoscioso e incombe come una minaccia di deperimento e di morte sul centro di tutte le città del mondo; che ci sono bambini che muoiono letteralmente di freddo nelle baracche, che migliaia di famiglie sono senza casa e migliaia di case*

⁵⁹Ibid.

⁶⁰Per un'analisi del dibattito sull'architettura a Torino dopo il '45 cfr. Roberto GABETTI, Aimaro ISOLA, Benedetto CAMERANA, Echi fuori d'Italia: architetture a Torino, 1950-1970, in Ida GIANELLI (a cura di), Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, 1993, ed. Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 60-75.

*sono vuote per l'alto costo, lo scandalo e l'avversione resistono alle soluzioni razionali, a quel che c'è di razionale nelle soluzioni, vuol dire che scandalo ed avversione non sono soltanto frutto della ragione. Forse appartengono a quel regime di pigrizia e di immobilismo che in tutti i campi dell'arte ci tiene ancorati ad una vaga nostalgia delle grandi cose dei tempi passati, incapaci di apprezzare quelle già edite nel nostro tempo, di sollecitare le inedite."*⁶¹

All'ideologia della ricostruzione partecipano in questi anni tutte le forze politiche nel tentativo di rigenerare una società moralmente rinnovata attraverso l'iniziativa intellettuale. L'impegno morale e civile verso una nuova cultura genera una forte solidarietà fra le varie parti che si uniscono a creare un "blocco della cultura" nel quale si attenuano le posizioni teoriche divergenti.⁶² Una collaborazione che possiamo constatare essere presente anche all'interno delle istituzioni attive nel panorama torinese, dalla cui osservazione è possibile evidenziare alcuni elementi importanti per la comprensione del rapporto tra la realtà di Torino e la cultura artistica contemporanea.

Significativa a questo proposito è la fondazione dell'Unione

⁶¹Luigi CARLUCCIO, Galleria. L'architetto profeta, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 5 febbraio 1954, p.3; altri articoli dedicati a Le Corbusier sono: Luigi CARLUCCIO, In un convento domenicano di La Tourette equilibrio tra libera fantasia e razionalità, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 7 maggio 1966, p.3; Luigi CARLUCCIO, Un esempio positivo di architettura sacra, in "Le Arti", anno XVII, n.7-8, Milano, luglio/agosto 1966, pp. 28-29.

⁶²Su questo aspetto cfr. Mirella BANDINI, Dal "Premio Torino" a "Francia-Italia": la critica d'arte, in Mirella BANDINI, Giuseppe MANTOVANI, Francesco POLI (a cura di), Arte a Torino 1946/1953, catalogo della mostra, Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 1983, pp.24-27.

Culturale⁶³ caratterizzata da una volontà apolitica, anche se promossa da uomini di vari partiti, tesa ad una elevazione culturale diffusa tra le masse. Nella sua sede di Palazzo Carignano si organizzano importanti manifestazioni con dibattiti che riguardano l'arte contemporanea (aperti da Felice Casorati),⁶⁴ la poesia e la letteratura (significativa l'apertura verso le letterature straniere d'avanguardia, soprattutto francese, con la presenza nel 1946 di Paul Eluard), il teatro, la musica, il cinema. Un notevole passo, dunque, per il rinnovamento dell'ambiente delle manifestazioni culturali.

Il problema espositivo si presentava particolarmente grave: la Palazzina della Promotrice al Valentino e la Galleria d'Arte Moderna erano inagibili e, sebbene il patrimonio artistico fosse stato salvato quasi interamente, la sua esposizione risultava difficoltosa.⁶⁵ Gli spazi pubblici

63Per quello che riguarda la prima attività dell'Unione Culturale cfr. Augusto DEL NOCE, Unione Culturale, in "Il Popolo Nuovo", anno I, n.67, Torino, 13-14 luglio 1945, p.3; Mario GRANDINETTI, La fondazione e la prima attività dell'Unione Culturale di Torino, in "Studi Piemontesi", vol. X, fasc. I, Torino, marzo 1980, pp.89-94; G. SQUARCINA, G. PECETTO AMODEI, L'Unione Culturale di Torino, Tesi di laurea, Università di Torino, Facoltà di Magistero, anno accademico 1980-81.

64Una mostra importante organizzata dall'Unione Culturale a Palazzo Carignano nel maggio del 1949 fu la "Prima mostra internazionale degli Art Club". Presidente della mostra Felice Casorati. Comitato Esecutivo: E. Prampolini, W. Battiss, G.Beck. Giuria d'accettazione: Casorati, Jarema, Menzio, Spazzapan. Introduzione al catalogo di A. Galvano. Espongono 280 artisti di diverse nazionalità, tra i quali: Reggiani, Savelli, Afro, Gischia, Severini, Dorazio, Jarema, Turcato, Prampolini, Consagra, Burri, Guttuso, Morandi, Braque, Campigli, Tosi, Rosai, Carrà, Sironi, Borra, Levi, De Pisis, Pirandello, Maccari, Cagli, Mirko, Leoncillo, Fazzini, Marini, Alechinsky, Vigo, Capogrossi, Perilli, Accardi, ecc. Fra i torinesi: Galvano, Scropo, Parisot, P. Levi Montalcini, Carol Rama, Bozzetti, Cremona, Pontecorvo, Oriani, Becchis, Martina, Paulucci, D. Casorati, Spazzapan, F.Casorati, F. Sartorio, Menzio, Da Milano, Davico, Mastroianni, Lattes, Galante, Carmassi ed altri. Cfr. Luigi CARLUCCIO, Quattrocento opere di sei nazioni nelle sale di Palazzo Carignano, in "Il Popolo Nuovo", anno V, n.145, Torino, 18 giugno 1949, p.3. Carluccio sottolinea nell'articolo l'importanza dell'Associazione Art Club promotrice di scambi e contatti culturali fra i paesi europei.

65Tra il giugno del '45 ed i primi mesi del '46 ritornarono in sede le opere dei Musei Civici: la Giunta Popolare deliberò uno stanziamento di trecentocinquantamila lire per il trasporto a Torino delle opere trasferite in tempo di guerra nei castelli di Agliè e di Settimo d'Asti.

erano carenti -la nuova sede della Galleria d'Arte Moderna sarà inaugurata nel 1959- e Palazzo Madama divenne per alcuni anni il luogo di mostre importanti organizzate dal Museo Civico.

Tra queste, due di arte moderna che introducono in Italia aspetti importanti delle ricerche europee dell'ultimo secolo. La prima, una vasta retrospettiva di Chagall nel 1953,⁶⁶ sulla quale è d'obbligo una meditazione riguardo alla presenza a Torino di questa figura d'artista. Fu proprio l'introduzione di un quadro di Chagall, *Dans mon pays*, ad avviare la sezione straniera delle raccolte della Galleria d'Arte Moderna, con un acquisto alla Biennale del 1948 che testimonia una significativa svolta nelle scelte del Comitato Direttivo, il quale assume una nuova fisionomia in quell'anno con l'ingresso di Anna Maria Brizio e Piero Bargis accanto a Vittorio Viale e di Balzardi e Maggi in rappresentanza degli artisti. Inoltre, l'esposizione del '53 fu curata da Jacques Lassaigne e Vittorio Viale, due personaggi che ebbero un ruolo importante al fianco di Carluccio nell'organizzazione delle mostre "Francia-Italia.Pittori d'oggi" che si svolsero dal '51 al '61 e che rappresentarono un significativo momento di meditazione critica sugli svolgimenti dell'arte contemporanea francese ed italiana.

Un articolo di Carluccio⁶⁷, sottolineando l'importanza della presenza di

⁶⁶"L'opera di Marc Chagall", Torino, aprile 1953, Palazzo Madama. Retrospettiva con 100 dipinti tra il 1907 e il 1952, 66 guazzi ed acquerelli, 52 disegni, costumi, incisioni, ceramiche, sculture. Presidente della mostra A. Peyron; direttori J. Lassaigne e V. Viale. Catalogo con testi di L. Venturi e J. Cassou.

⁶⁷Luigi CARLUCCIO, Il gallo e gli innamorati nella pittura di Chagall, in "Il Popolo Nuovo", anno IX, n.94, Torino, 19 aprile 1953, p.3; Luigi CARLUCCIO, S'inaugura oggi la mostra di Chagall,

quasi 400 opere, dalle più antiche alle più recenti, delle quali moltissime inedite, espone il ruolo di questo artista che, giunto a Parigi negli anni in cui l'esperienza cubista dominava il panorama, seppe proporre una esperienza personale ancora fortemente caratterizzata dall'ambiente russo realizzando una pittura che rappresenta "*[...] uno degli sforzi più alti di sublimare in sogno la realtà.*"

L'anno seguente Palazzo Madama ospitò la mostra "Espressionismo ed arte tedesca del XX secolo".⁶⁸ Secondo Carluccio si tratta ancora di un avvenimento importante che presenta al pubblico un "*[...] movimento che ebbe profonde radici, vastissima eco, lunga durata, ed espresse, pur nella comune accezione del termine, una grande varietà di idee e di impulsi.*"⁶⁹ Si può notare una certa insistenza nel voler distinguere le diverse componenti identificabili all'interno di questa tendenza che comunemente viene riassunta con un termine comprensivo di esperienze distinguibili; un'attenzione cioè all'identificazione e alla definizione corretta di un'area che potremmo definire mittel-europea, rimasta in ombra durante gli anni del confronto tra realismo ed astrattismo e del dominio di Parigi sul piano culturale-artistico. E' questa un'analisi critica che vedremo ripresa, a molti anni di distanza, quando Carluccio realizzerà la mostra del "Cavaliere Azzurro" nel 1971 presso la Galleria Civica d'Arte Moderna, nel cui

ibid., n.96, 22 aprile 1953, p.3.

68"Espressionismo e arte tedesca del XX secolo", Torino, aprile-giugno 1954, Palazzo Madama. Dipinti, sculture e disegni del Museo Wallraf-Richartz. Collezione Josef Haubrich di Colonia. Catalogo con testo di Leopold Reidemeister.

69Luigi CARLUCCIO, L'espressionismo in cinquecento opere, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 21 aprile 1954, p.3.

catalogo si insiste sulla volontà di sfatare il luogo comune secondo il quale "Der Blaue Reiter" non sarebbe "[...] niente più che un episodio dell'Espressionismo tedesco [...] nonostante che critici e studiosi comincino a sottolineare le differenze che corrono tra la "Brücke" (Il Ponte), da Kirchner e compagni e "Der Blaue Reiter": fra Dresda e Monaco, non soltanto sul piano della geografia."⁷⁰ Già nel '54, emerge questa attenzione nel distinguere tra la comunità artistica "Die Brücke", il gruppo "Blaue Reiter" ed il gruppo della "Neue Sachlichkeit", sviluppatosi dopo la guerra da "[...] una nuova generazione che realizza la protesta sociale ch'era implicita nell'atteggiamento dei primi espressionisti [...] nel quale hanno ancora parte attiva alcuni pittori del Ponte-Pechstein, Muller- ed altri, nuovi, Otto Dix, George Grosz, Oscar Kokoscka."⁷¹

Ancora da sottolineare i contatti con il Surrealismo, una costante nelle preferenze di Carluccio: "[...] la pittura degli espressionisti arriverà alla pagina marcescente dell'ultimo Ernst. Non è un caso che questo nome si trovi compreso nell'elenco dei surrealisti, segnato con tre stelle, come un esemplare eccellente. Espressionismo e surrealismo hanno in comune la loro sorgente, nel mondo della visione -o dell'ossessione visiva- derivata ora dal sogno, e perciò gratuita e divertita; ora invece da istinti rivoluzionari ideali, e perciò morale e politica, in una sola parola pratica."⁷²

⁷⁰Luigi CARLUCCIO, Alle origini dell'arte astratta, prefazione al catalogo della mostra "Il Cavaliere Azzurro", Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 18 marzo-9 maggio 1971, pp. 13-15

⁷¹Cfr. Luigi CARLUCCIO, L'espressionismo..., op. cit.

⁷²Ibid.

La carenza di spazi pubblici determinò l'utilizzo della galleria della "Gazzetta del Popolo" in Via Roma, facilitato dalla collaborazione e dall'amicizia personale di Viale con Bernardi, ed è utile a questo proposito sottolineare come, durante gli anni '50, fossero soprattutto le gallerie private a svolgere una intensa attività di informazione per quanto riguarda l'arte contemporanea. Accanto ad esse, una nuova critica d'arte militante nella contemporaneità trovava uno dei più diretti e proficui strumenti di lavoro nei quotidiani che, con una straordinaria attività di promozione e di incremento al dibattito, riuscirono a superare le difficoltà pratiche di un periodo ancora caratterizzato da ristrettezza di mezzi ed a proporsi, in una veste succinta di uno o due fogli, come luogo di riflessione e diffusione culturale aperta.

In uno scritto di Albino Galvano che rappresenta una panoramica chiara e precisa della situazione torinese di quegli anni, descritta da chi si trovava, come protagonista, ad operare al suo interno, troviamo testimonianza di questi nuovi canali culturali "*[...]dove scrittori relativamente giovani portavano uno spirito diverso. Alberto Rossi, Piero Bargis, Oscar Navarro, Luigi Carluccio, Albino Galvano, Filippo Scropo, Luciano Pistoï, più tardi Angelo Dragone potevano far ritenere imminente uno svecchiamento delle posizioni della critica più a contatto col gusto del pubblico vasto, e un conseguente maggior interesse di questo ai problemi attuali dell'arte.*"⁷³

⁷³Albino GALVANO, La pittura a Torino dal '45 ad oggi, in "Letteratura", anno VII, n.43-45, Roma, gennaio-giugno 1960, pp.55-76; ora in Albino GALVANO, La pittura, lo spirito e il sangue, a cura

Nel corso del '45 nacquero a Torino ben sette quotidiani⁷⁴ e in due di essi Carluccio svolse la sua attività: "Il Popolo Nuovo" e la "Gazzetta del Popolo". Essendo il giornalismo uno dei principali strumenti attraverso cui Carluccio portò avanti il suo lavoro, è utile porre l'attenzione su alcune riflessioni di ordine generale che riguardano la questione dell'arte nei giornali tenendo presente che *"[...]il quotidiano costituisce, insieme al museo ed al mercato, uno degli elementi dell'affermazione del prodotto artistico."*⁷⁵

Identità di un critico d'arte contemporanea

Risulta tutt'oggi aperta la discussione sulla conformazione che la figura del critico d'arte contemporanea può assumere, con tutte le distinzioni fra accademici, critici militanti, giornalisti e non senza sospettose riserve degli uni verso gli altri.

Al momento, è difficile costruire una bibliografia esaustiva su questo problema che tuttavia richiederebbe momenti di riflessione sulla identità e

di G. MANTOVANI, ed. Il Quadrante, Torino 1988, pp. 135-160.

⁷⁴I quotidiani torinesi nati dopo la liberazione, ricollegati ai fogli clandestini sorti negli anni della Resistenza e rappresentanti la voce di precise formazioni politiche sono: "L'Unità", "G.L." (Giustizia e Libertà), "L'Opinione", "Il Popolo Nuovo", "L'Avanti" (successivamente una parte della redazione fonderà "Mondo Nuovo"), "La Nuova Stampa", "La Gazzetta d'Italia" (dal 1947 "Gazzetta del Popolo").

Su questo argomento cfr. Mirella BANDINI, Dal "Premio Torino" a "Francia-Italia" , op. cit., pp.24-27.

⁷⁵Vanni BRAMANTI, L'arte dei giornali, in Il pubblico dell'arte, a cura di Egidio MUCCI e Pier Luigi TASSI, Sansoni Editore, Firenze 1982, p.174. Questo testo pubblica gli atti del II Convegno Internazionale sui problemi della critica d'arte intitolato "Critica 1. L'arte da chi a chi", svoltosi a Montecatini il 27-30 marzo 1980. Il saggio di Bramanti a cui faccio riferimento esamina il problema del giornalismo come strumento di critica d'arte.

sul ruolo della critica d'arte. Raramente la conformazione di questa disciplina è oggetto di specifiche trattazioni metodologiche, essendo l'attività critica, per sua natura, diretta nel senso di un lavoro fattivo, a stretto contatto con la realtà del mondo dell'arte e poco propenso a meditazioni sul metodo del proprio lavoro. La via più diretta per una ricerca di questo tipo, risulta quindi l'analisi attenta dell'attività del critico: in questo senso, la ricostruzione del lavoro svolto da Carluccio sul doppio versante dell'azione critico-organizzativa e della scrittura critica -prevalentemente giornalistica- offre l'occasione di entrare all'interno delle problematiche legate alla disciplina in esame.

Una delle principali distinzioni che generano oggi un motivo di imbarazzo sulla legittimità del metodo assunto dalla critica d'arte contemporanea, è la tendenza a separare critica e storia, identificando la prima come attività di militanza slegata dalla ricerca storico-filologica. Tale distinzione, ha radici assai lontane che gli studiosi francesi rintracciano nel XIX secolo; in un saggio sulla critica d'arte come genere autonomo, Jean Pierre Leduc Adine osserva la separazione fra critica e storia avvenuta nel corso dell'Ottocento: "*Cette opposition entre critique d'art et histoire de l'art, Philippe de Chennevières la met en place en 1850, dans un texte peu connu mais tout à fait révélateur de la dichotomie que les spécialistes d'alors essayent d'établir entre les deux genres. Il définit les journalistes critiques comme "les juges de l'art contemporain", et les objets de critique comme "les peintres et les sculpteurs que l'on coudoie chaque*

jours", comme les "maitres vivants". Il oppose ainsi "les amateur d'anciennes peintures, d'anciennes estampes des vieux maitres, les maitres d'autrefois", "aux amateurs de l'exposition des artistes vivants". Dans l'article "Critique d'art" de l'Encyclopaedia Universalis, Jean-Louis Schefer la définit paradoxalement comme une histoire de l'art amputée de l'histoire, c'est-à-dire sans extension véritable dans le passé..."⁷⁶

Una tale dicotomia è arrivata fino ai nostri giorni ed è oggetto di uno scritto di Crispolti che vuole indagare l'identità del critico d'arte oggi. *"... distinzioni sufficienti a mettere in serio imbarazzo chi intenda cogliere una identità attuale del critico d'arte. Giacchè questo sarà un critico militante, anzichè essere storico, oppure militante e anche storico...E, se militante, in che cosa milita? Ed è militante, nel senso...di critico manageriale, cioè di critico che in fondo gestisce l'artista, gestisce nella sua globalità il prodotto dell'arte, quindi anche sotto il profilo della sua promozionalità pubblicitaria, cioè sotto il profilo della promozionalità economica? Oppure è militante inquanto una sorta di "compagno di strada" nel farsi della ricerca; che lavora dunque insieme all'artista in una prospettiva di ricerca, e in qualche caso può anche avere rispetto a questa una funzione di maieuta? Oppure è militante inquanto critico-culturologo, cioè interessato soltanto alla tempestiva rilevazione di eventi pertinenti una fenomenologia culturologica? O invece è attento alla realtà individuale della ricerca, alla*

⁷⁶Jean-Pierre LEDUC-ADINE, Des règles d'un genre: la critique d'art, in "Romantisme. Revue de la Société des Etudes romantiques et dix-neuviémistes", anno XXI, n. 71, 1991, pp.93-100.

realtà viva del fare arte, contro le schematizzazioni culturologiche?"⁷⁷

Fatte queste premesse, è possibile prendere in esame il caso di Carluccio che fu, come egli amava sottolineare parlando di se stesso, un critico militante; tipico esempio di quella critica sorta nel dopoguerra, che arriva alla militanza individuando come obiettivo polemico i toni distaccati e letterari dell'Idealismo.

Dopo le esperienze, avanguardistiche o meno, del primo novecento, la tendenza fu quella di catalogare in qualche modo le nuove proposte e farne schemi e sistemi; per fare un esempio sono gli anni in cui si pubblica *Il Gusto dei primitivi* di Lionello Venturi, in cui spesso la teoria anticipa la pratica e la definizione sostituisce la frequentazione dell'arte. Nel secondo dopoguerra, si inverte la tendenza: colui che scrive d'arte non è un osservatore lontano, creatore di teorie e sistemi estetici, ma studioso profondamente inserito nel mondo artistico, che vive un dialogo diretto con il pittore sino, spesso, a dividerne le esperienze di vita che entrano a far parte dell'opera.

Caratteristica, questa, che possiamo ritrovare lungo tutto il corso della produzione di Carluccio. L'approccio con i suoi scritti risulterà disagiata a chi voglia porsi in contatto con l'arte mettendo di fronte a tutto il proprio bagaglio culturale, fatto a volte di luoghi comuni consolidati. Forse egli richiederebbe al proprio lettore una certa disponibilità sensibile, più che non

⁷⁷Enrico CRISPOLTI, *Identità del critico d'arte, oggi*, in AA.VV., *La critica d'arte oggi in Italia*, Accademia Marchigiana di Scienze Lettere ed Arti, Ancona, La Lucerna Editrice, s.d., pp. 40-59.

una rigorosa preparazione in ambito storico-artistico; la lettura dei suoi articoli e saggi suscita come prima ed inevitabile necessità quella di poter osservare personalmente l'oggetto descritto; sono parole che, lasciate sole, mancano di qualcosa, che accendono la curiosità del confronto con l'opera invece di spegnere la richiesta del lettore in un fiume di informazioni.

E' possibile cogliere in questo un atteggiamento riconducibile a quelli che sono i presupposti della critica d'arte longhiana, soprattutto nell'accezione realizzata attraverso il lavoro critico di Francesco Arcangeli che in anni paralleli a quelli dell'attività di Carluccio applicava i fondamenti dell'indirizzo culturale di Longhi ad una ricognizione maggiormente rivolta alla realtà dell'arte contemporanea.

"L'opera d'arte è una liberazione, ma perchè è una lacerazione dei tessuti propri ed alieni. Strappandosi, non sale in cielo, resta nel mondo. Tutto perciò si può cercare in essa, purchè sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perchè ancora qualcosa manca al suo pieno intendimento..."

E s'intende che, contro le interpretazioni individualisticamente troppo divaganti insorgerà sempre il controllo continuo, immancabile, dell'opera base e il buon critico, nel suo lavoro, ritorna infatti continuamente alla base dell'opera."⁷⁸

E' chiaro come Carluccio intenda il lavoro del critico proprio in questo senso, reinterrogando continuamente l'opera senza accontentarsi

⁷⁸Roberto LONGHI, Proposte per una critica d'arte, in "Paragone", anno I, n.1, Firenze, gennaio 1950, p.16.

delle risposte già date, senza formulare definizioni che cerchino di precedere o addirittura di sostituire l'indagine ed il confronto diretto e vivo. Nella sua materialità tutta terrena, l'arte non è mai spunto di meditazioni astratte, l'immagine "...continua ad esercitare il suo incantesimo perchè è il segno di una rivelazione fatta dall'uomo a se stesso; non il dono di un dio, ma il frutto di una paziente sperimentazione."⁷⁹

Parole che ricordano ancora quelle di Roberto Longhi quando afferma: "*Un'opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo. E s'è già troppo sofferto del mito degli artisti divini, e divinissimi; invece che semplicemente umani.*"⁸⁰ "Semplicemente umani", ecco come si presentano gli artisti di cui Carluccio intende parlarci; egli si avvicina all'autore osservandolo, prima di tutto, come uomo e, lontano dall'applicare un casellario metodologico rigido nel quale far entrare schemi e definizioni -"*come vuole la consuetudine critica, che non riposa soddisfatta se non dopo aver compilato la sua brava schedina completa di dati anagrafici, ed averla collocata nel casellario*"⁸¹- cerca di entrare nella realtà del personaggio, nella sua individualità, nella sua vita quotidiana, quasi che l'ambiente in cui vive fosse parte integrante della sua esistenza e quindi

⁷⁹Luigi CARLUCCIO, Note per una introduzione, prefazione al catalogo della mostra Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori, (a cura di Daniela PALAZZOLI e Luigi CARLUCCIO), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1973, [pp.n.n.].

⁸⁰Roberto LONGHI, Proposte per una critica ..., op. cit.

⁸¹Luigi CARLUCCIO, Mino Maccari, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 2-16 dicembre 1957, pp.n.n.

della sua opera. Nulla sfugge all'osservazione del critico, ma soprattutto alla sua partecipazione emotiva, alla sua presenza come uomo amico prima che studioso.

Possiamo assumere, a testimonianza di come il rapporto arte-vita, tema centrale della critica di Arcangeli, costituisca un aspetto essenziale nel lavoro di Carluccio, l'interpretazione che sta alla base dell'attenzione costantemente rivolta all'arte dei Surrealisti, sottolineata in occasione della famosa mostra "Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo" del 1967: *"...lo spettatore disposto ad accogliere le suggestioni di un'esperienza diretta può forse anche intuire ch'egli si trova di fronte a qualcosa di molto più essenziale e terribile; di fronte cioè ad una modificazione profonda dei rapporti tra l'artista e le sue opere e capire che questa modificazione ne comporta un'altra assai più conturbante, tra l'artista e il mondo delle realtà di natura, spinta così a fondo da poter essere attuata soltanto attraverso una fiducia senza limiti nelle facoltà di lievitazione sia umana che poetica dello spirito di libertà.*

*Segno evidente della modificazione di rapporti, che tutti gli artisti qui raccolti, e i surrealisti in particolare con cosciente determinazione programmatica, intendono provocare sui due piani, quello dell'azione e quello dell'esistere, in modo che l'uno e l'altro coincidano e l'arte e la vita possano diventare una cosa sola, è l'eccitazione oggettiva delle loro immagini pittoriche: specchio di ciò ch'essi sono."*⁸²

⁸²Luigi CARLUCCIO, Una immagine della libertà dell'uomo, prefazione al catalogo della mostra "Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo", Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna,

Carluccio amava fermare la sua attenzione anche su ciò che andava al di là della concretezza del documento figurativo, per indagare il luogo indefinito nel quale ha origine il processo creativo dell'artista. In un'intervista concessa a "Panorama", alla richiesta di una spiegazione su quale fosse il suo metodo di analisi critica, egli rispondeva: *"Quello che mi propongo, ogni volta, è di capire se l'artista è riuscito a dire nel modo più concluso e completo quello che voleva trasmettere. Cerco sempre insomma di leggere, di vedere al di là dei contenuti e dei messaggi più evidenti e immediati. Non mi fermo alla figura, a quello che appare, ma tento di cogliere quello che c'è dietro, i retroscena della mente e dell'animo dell'artista, di scoprire la vitalità segreta della sua opera."* sottolineando come l'opera d'arte non fosse interamente spiegabile in termini razionali; ma come *"...a un certo punto intervenga qualcosa di magico, che all'origine dell'opera d'arte ci sia un momento diverso, particolare, misterioso."*⁸³, senza negare in questa affermazione una certa influenza idealistica legata al pensiero di Croce, che contribuì a formare la sua educazione.

Egli si pone come "compagno di strada" che condivide una prospettiva comune di ricerca, nel tentativo di realizzare una comune collaborazione per un'arte in divenire; l'analisi di prima mano gli permette di riconsiderare con occhi e sentimenti nuovi alcuni luoghi comuni della storia dell'arte contemporanea, rivisitati attraverso una nuova disponibilità all'osservazione che conduce a vedere i documenti figurativi come cosa

novembre 1967, p.XIII-XIV.

⁸³Luigi CARLUCCIO, L'arte non è morta, in "Panorama", 9 maggio 1978, p. 119.

guardata ancora nella sua capacità di divenire, con piena coscienza che la storia dell'arte non è cosa data una volta per sempre, ma vive un continuo rinnovamento legato alla realtà del presente.

L'originalità che contraddistingue le scelte di Carluccio nel proporre alcune mostre negli anni Sessanta, è un'ulteriore conferma del suo discostarsi dalle linee comuni e consolidate per proporre una propria scelta sostenuta da una personalissima capacità di valutazione. "Le Muse Inquietanti" e "Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti" sono mostre coraggiose già nella scelta di proporre tendenze artistiche che dagli anni del fascismo ad allora erano state trascurate, se non rifiutate, dalla cultura dominante. Per questo lo spettatore ideale è *"...quello che è capace di rifiutarsi di dare alle proprie interrogazioni le risposte imparaticce, i «pronti da portare» dell'educazione e dell'informazione culturale di massa... lo spettatore disposto ad accogliere le suggestioni di un'esperienza diretta."*⁸⁴

Anche in questa preoccupazione nei confronti di un pubblico sempre meno disposto ad avere un incontro con i fatti dell'arte e sempre più orientato verso una cultura surrogata e dottrinale, Carluccio è vicino a ciò che Arcangeli sottolinea nell'introduzione al volume "Dal Romanticismo all'Informale": *"...tutto concorre oggi ad indottrinarvi, a inquadrarvi e a dialettalizzarvi le cose fino a farvi dimenticare che avrebbero dovuto esser proprio le cose, in origine, ad attirare la vostra attenzione. Tutto è ormai*

⁸⁴Luigi CARLUCCIO, Una immagine della libertà..., op.cit.p. XIII.

diaframmato... io vorrei indurvi a reagire, a riprendere l'abitudine ad abbeverarvi ancora alle fonti dirette."⁸⁵

A tale riguardo sono esemplari i cataloghi che Carluccio realizza per le mostre; in essi l'opera è sovrana e protagonista in senso longhiano, il rapporto parola-immagine è attentamente studiato nell'intento di non seppellire e prevaricare gli oggetti. *"In una mostra d'arte, parole sono le opere"*⁸⁶: l'informazione e la meditazione storica saranno un passo successivo, il primo approccio dev'essere lasciato libero. E' questo l'unico modo per permettere che l'opera possa esprimere il suo inesauribile potenziale comunicativo attraverso un dialogo che non si esaurisca in sterili ripetizioni di informazioni acquisite, ma possa ritenersi anch'esso "creativo".

A documentare la sua vicinanza umana ed esistenziale ai molti artisti di cui scriveva, restano oggi innanzi tutto le pagine nelle quali, come in un romanzo, il mondo dell'artista ci viene raccontato, denso di particolari, di oggetti, di affetti, di immagini dell'esistenza che si accostano alle immagini dell'arte.

Fra i molti esempi possibili, gli scritti che testimoniano una frequentazione costante con i pittori torinesi, come quelli su Spazzapan e Casorati; e non è casuale a questo proposito la forte adesione, maturata negli anni, per la pittura di Spazzapan, un artista che richiede, per la propria natura libera, uno sguardo critico altrettanto libero dagli schemi culturali,

⁸⁵Francesco ARCANGELI, Introduzione, in *Dal Romanticismo all'Informale*, Edizioni Alfa, Bologna 1976, p.2.

⁸⁶Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti*, Torino, 1969, p.XVII.

"...una strada solitaria tracciata di traverso sulla mappa delle correnti ufficiali attento e docile soltanto alle richieste della sua natura schietta e forte"⁸⁷. Nella monografia del '60 Carluccio, contrario all'inserimento di Spazzapan nel cerchio dell'arte informale quale si stava realizzando da parte della critica dopo la metà degli anni '50, preferisce ancora una volta analizzare la realtà della pittura dell'artista attraverso lo scavo nella sua realtà interiore ed esteriore raccontata da chi questa realtà aveva certamente convissuto; così come è possibile rileggere note di sincera commozione umana nell'articolo dedicato alla morte del pittore in cui il tema della solitudine, vista come necessità esistenziale, "*modo particolare di affrontare la vita che si estendeva poi anche alla espressione dell'arte*"⁸⁸, si accompagna al racconto minuzioso dell'ambiente in cui questa vita si svolse negli anni torinesi.

Estremamente interessanti gli scritti su Giacometti, uno degli artisti che Carluccio amò maggiormente, in cui è testimoniata una adesione fra critico ed artista che va al di là dell'aspetto professionale, divenendo adesione umana ad una doppia componente: "*Giacometti è l'artista del nostro tempo che amo di più. L'artista e l'uomo. Nella loro, in questo caso, miracolosa congiunzione... Difatti ciò che è veramente meraviglioso, anzi stupefacente, in Giacometti, è il tipo di relazione che corre tra la sua*

⁸⁷Luigi CARLUCCIO, Spazzapan, Pittori d'oggi. Collana d'arte della Galleria La Bussola, Editrice TECA, Torino 1960, p. 8.

⁸⁸Luigi CARLUCCIO, Si accorsero che era un maestro quando aveva già sessanta anni, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 19 febbraio 1958, p. 3.

essenza e la sua esistenza."⁸⁹ Un legame fortissimo tiene insieme arte e vita, l'attività artistica è concepita come condizionata da un imprescindibile fattore esistenziale.

La frequentazione fra Carluccio e Giacometti è testimoniata da due lettere spedite dal pittore⁹⁰ nelle quali vengono presi accordi per uno scambio di copie di disegni, presumibilmente quelli che verranno pubblicati nel volume del 1967⁹¹, nel cui testo Carluccio realizza una lettura delle opere che corre in parallelo con un'ampia e quasi romanzata descrizione dell'ambiente in cui vive l'artista.

Per chiarire ulteriormente la natura di questa sorta di ricerca comune fra critico, non più giudice ma compagno di lavoro ed artista, una delle fonti più illuminanti è costituita dalle testimonianze dirette che gli artisti stessi hanno lasciato nelle loro lettere. Un esempio significativo, le parole di ringraziamento scritte da Romano Notari per il volume che Carluccio gli dedicò nel 1979 e che si apre con una dichiarazione di vicinanza fra due personalità: *"La simpatia tra due cose è uno scambio tanto più silenzioso quanto è più profondo. Perchè altri possano entrare nel cerchio della mia profonda simpatia per l'arte di Romano Notari devo trovare tuttavia le parole adatte a rendere chiare le motivazioni più semplici e più spontanee della mia predilezione. L'aspetto dell'arte di Notari che mi pare meglio la*

⁸⁹Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra "Alberto Giacometti", Torino, Galleria Galatea, 29 set-25 ott 1961.

⁹⁰Le due lettere sono scritte rispettivamente in data 19 dicembre 1961 e 13 aprile 1965. Per il testo completo cfr. appendice pp. 213-214.

⁹¹Luigi CARLUCCIO, Alberto Giacometti. Le copie del passato, Edizioni Botero, Torino 1967.

qualifichi, e che più mi affascina, è senza dubbio l'aspetto di arcana solitudine ch'essa riverbera. E' una cosa che sta a parte, come del resto se ne sta da parte lui stesso."⁹²

Le parole dell'artista, ci dicono meglio di qualsiasi nostra osservazione quanto il critico, senza avere la pretesa di segnare la strada all'artista, possa tuttavia contribuire ad identificarla, a renderla più chiara:

"...Il sogno di avere il tuo scritto si è avverato, la speranza di avere queste pagine meravigliose che entrano "dentro" il mio spirito sono compiute.

Ora la mia pittura è più in "luce" perchè hai fatto vivificare il "nascosto" del mio messaggio pittorico, e solo la tua parola sa dare quella giusta dimensione misteriosa di bellezza!

Ora io e la pittura siamo più vivi e sereni perchè fusi con il tuo sostegno che fermenta, ne sono certo, in crescita come proiezione più aperta e dilagante, il meraviglioso cammino dell'arte per la salvezza spirituale dell'esistenza..."⁹³

Come questo, altri esempi ci indicano la natura della comunione di Carluccio con gli artisti, la sua capacità di leggere la loro opera mediata da una sensibilità particolare verso le difficoltà di un mestiere che egli stesso aveva per un certo tempo intrapreso.

Così Silvano Gilardi:

"...Ribadisco che mi sento molto più vicino a te, per quel medesimo atteggiamento "spirituale" verso l'arte che ci accomuna (se me lo concedi).

Gli altri mi paiono quasi estranei, non c'è collezionista mecenate, tantomeno mercante che possa darmi quello che tu mi dai; anche soltanto, avere la

⁹²Luigi CARLUCCIO, Romano Notari, Edizioni Bora, Bologna 1979, p. 2.

⁹³Lettera spedita da Romano Notari a Carluccio in data 12 giugno 1979. Per il testo completo cfr. Appendice pag.217.

consapevolezza della tua presenza; come un riferimento ai miei pensieri..."⁹⁴

E ancora Mario Negri, legato a Carluccio da un'amicizia umana che risaliva ai tempi della prigionia nei campi di concentramento durante la guerra:

"...dirti grazie è niente perchè tutte le parole, oggi, si sono svuotate per il troppo uso del loro significato, ma tu immaginale dette non dalla bocca o scritte dalla mano ma dette e scritte col cuore, là dove, quando sono sentite nel profondo esse nascono per dire ciò che veramente si vuol dire perchè si sente. E soprattutto sono commosso che la prima e più ampia ed autorevole riconferma alla mia mostra ed al suo esito mi sia venuta tramite tuo, come se fosse segnato dal destino, in quella parte "comune" del nostro destino da Worpl ad oggi, che tu fossi il primo a credere al mio lavoro, e soprattutto al mio spirito, poichè tutti i riconoscimenti che ho avuti, dall'inizio della mia attività nel 1946 al giugno del '57 sono legati al tuo nome, ed a te, alla tua passione e amicizia io devo se sono stato compreso e difeso in questo mondo da cui in tanti anni sono stato costretto al silenzio e alla sofferenza. Come posso dirti grazie ancora una volta, se non per ripeterti che il senso di gratitudine che a te mi lega si è fatto più grande e profondo. Il bene che mi è derivato dalla tua amicizia e dalla tua stima è uno dei pochi che ho avuto nella mia vita d'artista. Sarà questo il pegno che ti do, per l'avvenire, di modo che nel mio lavoro ci sia il rispetto e la ferma decisione di non deludere la tua stima..."⁹⁵

Una testimonianza di Sergio Saroni⁹⁶, illustra l'interesse di Carluccio

94Lettera spedita da Silvano Gilardi (Abacuc) a Luigi Carluccio in data 8 febbraio 1979. Cfr. Appendice pag.220.

95Lettera spedita da Mario Negri a Luigi Carluccio in data 20 giugno 1957.Cfr. Appendice pag.242.

96Si tratta dell'intervento di Saroni in occasione dell'inaugurazione della mostra dei "Disegni di prigionia" di Carluccio, svoltasi nel novembre del 1984 a Borgomanero. Il testo dattiloscritto dell'intervento dei partecipanti è in possesso del Dott. Piero Bianucci.

per i giovani artisti verso i quali era prodigo di consigli e spesso di aiuti:

"...parlare di Carluccio vuol dire parlare di un amico...dipingendo anche lui, avendo per qualche tempo disegnato, aveva un estremo rapporto di rispetto con il pittore, di solidarietà, sapendo che il lavoro di un pittore è un lavoro molto solitario. E poi aveva un rapporto quasi di esigenza, quasi chiedesse sempre ai pittori ciò che lui non era riuscito a fare o aveva smesso di fare.

...i rapporti con Carluccio erano praticamente quasi quotidiani. Saliva spessissimo da me in studio anche a vedere quadri,... era proprio l'esaltazione di un lavoro fatto quasi insieme, che è una cosa estremamente preziosa.

...era un uomo che conosceva intimamente l'artista che gli stava vicino, lo aiutava, lo redarguiva. L'ho visto redarguire degli artisti. E conosceva però la dolorosa solitudine del lavoro dell'artista. Questa fatica e questa forza che l'artista deve spesso, specialmente quando è giovane, trovare."

Nella stessa occasione, l'intervento di Aligi Sassu:

"...oggi ho visto quei disegni...e ho visto che si tratta di disegni di un artista. Di un artista completo, di un artista che sa vedere e sa comprendere perfettamente la realtà delle cose e tradurla in immagini. Un sentimento vivo, veramente, di quello che lui realizza, è capace di realizzare. E questa è la chiave anche di comprensione della sua capacità critica di penetrare nel lavoro degli altri. Carluccio credo che sia stato... un grande umanista, un umanista moderno, un umanista vivo, un umanista che ha saputo trarre e tradurre nei suoi scritti quella che è la vita vera dell'arte contemporanea in Italia e anche fuori d'Italia."

In conclusione, un intervento di Enrico Paulucci:

"...Carluccio viveva con noi, conosceva le nostre esigenze e anche i nostri capricci e le nostre impennate, conosceva la luce e il disordine dei nostri studi, l'odore delle vernici e dei colori sventagliati sulle tavolozze."⁹⁷

⁹⁷Enrico PAULUCCI, Luigi Carluccio critico d'arte, giornalista, scrittore "promotore di cultura", in

Alla luce di queste numerose affermazioni, possiamo dunque concludere che il giudizio di valore che Carluccio cercava di mettere in evidenza su un determinato avvenimento artistico, nasceva su una corrispondenza del lavoro di un artista con una propria personale necessità esistenziale. Una corrispondenza che non è mai formulata sulla base di schemi culturali esteriori, ma che si modella sulla personalità singola.

Nella capacità di legare l'opera ed il suo esecutore al proprio contesto di realtà storica sociale e culturale precisa e nella autocoscienza della "imprescindibile contestualità della critica d'arte stessa"⁹⁸, possiamo individuare la storicità della critica d'arte contemporanea e quindi la possibilità per essa di trovare una propria giustificazione metodologica.

La possibilità di evitare ogni volta di cadere nella rigidità di interpretazioni stereotipate e la capacità di rimodellare il proprio giudizio con una straordinaria disponibilità nei confronti di ciò che si presentava nuovo all'apprezzamento diffuso, derivava a Carluccio dall'essere militante anche nel senso di un rapporto concreto e reale con le opere. Attraverso un lungo ed ininterrotto lavoro critico organizzativo svolto a contatto con istituzioni pubbliche e private, sorretto da una seria capacità progettuale che non si limitava ad una attività espositiva di notevole livello ma che

"Piemonte Vivo", n.1, Torino, febbraio 1982, p.22.

⁹⁸ Enrico CRISPOLTI, *Identità del critico...*, op. cit., p. 50.

spesso si traduceva in una attività di acquisizione da parte dell'istituzione pubblica, il continuo riscontro con la realtà dell'opera era al centro dell'attenzione del critico. Solo dal contatto con essa, diretto e costante, poteva emergere una lettura intelligente, capace di arrivare alla sua comprensione.

*"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 ma 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 perdere tempo a litigare sui massimi sistemi."*⁹⁹

La sua attività, in stretto contatto con gli aspetti pragmatici del mondo dell'arte, trovava un preciso riscontro negli scritti, soprattutto quelli brevi ed immediati pubblicati sui numerosi giornali a cui collaborava. Era "scrittore prima che critico" e sulle doti narrative di Carluccio è giusto insistere nel momento in cui si ripercorrono le pagine che ci ha lasciato, tutte caratterizzate dall'essere brevi e concentrate, ma ricche di osservazioni critiche profondamente meditate, sostenute da una sensibilità particolare e da una cultura artistica realizzata in modo diretto, riconoscibili perchè attente ad indagare la personalità dell'artista cui erano

⁹⁹Luigi CARLUCCIO, L'arte non è morta, op. cit. pag. 118.

dedicate e la complessità del suo ambiente.

E' diffusa fra gli studiosi una più o meno dichiarata riserva nei confronti degli scritti e degli scrittori giornalistici, quasi che il testo che appare sui giornali fosse, per il suo carattere effimero e per la sua velocità di esecuzione che non lascia lo spazio per la prolungata attività meditativa e di ricerca propria della scrittura saggistica, un genere "minore".

In ambito francese, forse più di quanto non succeda in Italia, il problema è oggetto di discussione, come appare in un testo di Pierre Vaisse che, sebbene riguardi un ambito temporale precedente a quello che ci interessa (si rivolge a scritti critici del XIX secolo), illumina il problema in questione. Osservando quanto sia esiguo, rispetto al molto materiale esistente, il numero di autori dei quali gli scritti sull'arte, o più precisamente sull'arte contemporanea, hanno già avuto una edizione completa, Vaisse afferma: *"Pour un Diderot, pour un Goethe, pour un Baudelaire, combien de critiques nullement négligeables dont il faut rechercher les articles avec patience dans des journaux presque introuvables! ... Il est, d'abord, plus facile et plus glorieux d'inventer de nouveaux commentaires, de nouvelles interprétations que de se salir les doigts dans de poussiéreuses gazettes."*¹⁰⁰

L'attività critica svolta sui giornali presenta spesso quel

¹⁰⁰Pierre VAISSE, Avant-Propos, in "Romantisme...", op.cit., p. 4.

carattere oggettivamente ambiguo che costituisce uno degli aspetti della critica che si trova ad operare sull'arte contemporanea. Come ha evidenziato Francesco Poli in un saggio che analizza il problema delle strutture di potere all'interno del mondo artistico sottolineando l'importanza di fattori di tipo socio-economico che agiscono su di esso, il critico si trova necessariamente in un "doppio gioco, giudice e imputato nello stesso tempo". Se la sua funzione essenziale dovrebbe essere quella di mediatore fra il "microambiente artistico e l'ambiente culturale più vasto", egli tuttavia svolge questa funzione non senza ampie influenze che gli derivano da un suo rapporto, più o meno evidente, con il mercato.¹⁰¹ Ne deriva che la critica giornalistica assume spesso un ruolo promozionale, sostenendo ad esempio mostre in corso in determinate gallerie, sulle quali è stata fatta una scelta in cui non è sempre facile distinguere quanto siano prevalenti gli interessi strettamente culturali oppure mercantili. Nascono così articoli che si limitano ad informare il pubblico di determinate manifestazioni, spesso senza operare una attenta riflessione che mantenga la propria funzione mediatrice.

Il linguaggio utilizzato, inoltre, se da un lato cerca di mantenere quei caratteri di semplicità che gli permettano di

¹⁰¹Francesco POLI, *Produzione artistica e mercato*, Einaudi, Torino 1975, pp.91-107. Sull'argomento è utile inoltre ricordare A.VILLANI, *L'economia dell'arte*, Ed. Vita e Pensiero, Milano 1978 e A.VILLANI, *Arte potere mercato. Economia e politica dell'arte*, Franco Angeli Editore, Milano 1980.

rivolgersi ad un ampio pubblico di lettori, dall'altro cerca di affermare una propria precisa identità con l'impiego di una terminologia specialistica, preziosa quanto incomprensibile, che a volte nasconde l'assenza di una riflessione critica vera e propria.¹⁰²

Il caso di Carluccio, non rientra affatto in questa tipologia. La sua attività fu per gran parte legata al giornalismo e una bibliografia completa dei suoi scritti dimostra chiaramente come raramente il suo lavoro si traducesse in forma di saggio monografico. La scrittura che più di ogni altra gli si confaceva era quella immediata ed intuitiva della presentazione alla mostra o dell'articolo, il più delle volte realizzato in lotta con il tempo, dattiloscritto affannosamente su vecchie macchine Olivetti.

Ma questa necessità di scrivere in fretta per produrre un documento all'apparenza effimero, recava in sé una grande capacità di sintesi e di intuizione. Questi articoli, riletti oggi, si rivelano come il prodotto della cultura di un vero conoscitore dell'arte contemporanea.¹⁰³

*Difficoltà di una svolta: dalla pittura di paesaggio
dell'Ottocento alla pittura d'avanguardia. Tra innovazione e*

102Sul problema del linguaggio cfr. Vera HORVAT-PINTARIC, Critica e comunicazione, in Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978, a cura di Egidio MUCCI e Pier Luigi TAZZI, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 300-304.

103Sull'attività di Carluccio come giornalista collaboratore della Gazzetta del Popolo, vedi: Piero BIANUCCI, Cari fantasmi, in "L'almanacco dell'arciere", 1984, pp. 14-31.

tradizione: lettura critica di Casorati.

Il valore di rottura che fu caratteristico della nuova critica torinese del dopoguerra, assume maggiore evidenza se osservato tenendo conto delle resistenze dell'ambiente che derivavano, in ambito figurativo, da una diffusa e radicata preferenza per la pittura dei paesaggisti piemontesi. Le avanguardie del Novecento erano ancora guardate con molta diffidenza da un ambito di studi di estrazione ottocentesca che si ricollegava in qualche modo alle prese di posizione assunte dal Thovez sulle colonne de "La Stampa".¹⁰⁴

Una critica conservatrice della quale Marziano Bernardi è il rappresentante più autorevole e che spiega come la prima mostra d'arte moderna organizzata dal Museo Civico dopo la guerra fosse quella dedicata ad Antonio Fontanesi nel 1947 presso la Galleria della "Gazzetta del Popolo". Una tendenza che si rispecchiava anche nelle scelte operate dal Comitato Direttivo della Galleria d'Arte Moderna, del quale Bernardi faceva parte fin dal 1940, caratterizzate da una politica ancora in gran parte orientata verso una continuità nella tradizione figurativa del paesismo piemontese.

¹⁰⁴Sull'argomento cfr. Piergiorgio DRAGONE, La critica d'arte, in AA.VV., Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1980, pp.751-752. Sulla posizione del Thovez, di netto rifiuto verso le espressioni artistiche che seguono l'esperienza del realismo ottocentesco, cfr. Enrico THOVEZ, L'arte di dipinger male, in "La Stampa", Torino, 7 gennaio 1909, ripubblicato in Enrico THOVEZ, Il Vangelo della pittura ed altre prose d'arte, S. Lattes Editori, Torino-Genova 1921, pp. 240-247; Gianni Carlo SCIOLLA, Thovez critico d'arte, in "Studi Piemontesi", Torino, marzo 1988, vol XVII, fasc. 1, pp. 13-24.

La posizione di Carluccio, emblematica di una volontà di apertura verso il nuovo, si esprime chiaramente negli articoli di recensione alle mostre annuali della pittura dell'Ottocento che Bernardi organizzava alla Galleria Fogliato, nei quali si accusano i "monotoni esegeti" dell'Ottocento piemontese di avere *"[...] il difetto di credere, e di lasciar credere, che la pittura è morta e giace sepolta nelle fosse dei maestri di Rivara e d'altri luoghi."*¹⁰⁵ e si sottolinea la mancata prontezza nel dare la giusta valutazione ad un pittore come Reycend, le cui qualità furono evidenziate da Longhi nella Biennale del '52.¹⁰⁶

L'introduzione che Bernardi scrisse per il catalogo della mostra di Fontanesi del '47, è un'evidente ammonizione a quei *"[...]giovani critici e studiosi ai quali mancano i mezzi per stabilire degli esatti rapporti di valori: cosa che spiega -sia detto senz'ombra di malizia- certe infatuazioni e improntitudini nel giudizio, la candida persuasione che solo da oggi o da ieri dati la possibilità di certe espressioni artistiche, l'ingenuo improvviso entusiasmo per certe credute "scoperte", l'orgoglio per la conquista di un "linguaggio" che ci si immagina sia l'unico autorizzato a riflettere la sensibilità "moderna" perchè si ignora la bellezza e la potenza di altri "linguaggi", ed infine il lieve*

105Luigi CARLUCCIO, Ottocento patetico, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 febbraio 1957, p.3.

106Luigi CARLUCCIO, Ottocento da Fogliato, in "Il Popolo Nuovo", anno IX, n.30, Torino, 4 febbraio 1953, p.3.

compatimento per tutto ciò che non è attuale."¹⁰⁷

La sua è una lettura essenzialmente rivolta al recupero di una tradizione del passato, alla quale si presenta diametralmente opposta la posizione di Carluccio, che legge Fontanesi come autore, certamente non attuale, ma innovativo per il suo tempo e proiettato verso il futuro: *"[...] bisogna pur avvertire che gli arancioni e i vermigli e i grigi e i viola dei tramonti di Fontanesi, le sue lune corpose, le pastorelle e le altre ragazze che attingono acqua o giocano, o meditano in malinconica, panica comunione con la grazia della natura non hanno nulla da spartire con le cartoline illustrate, come storia e come arte.*

Che anzi ne sono lontane assai più di quanto Fontanesi sia lontano da Picasso."¹⁰⁸, sottolineando come il decorso dell'arte moderna abbia raggiunto il fine di *"[...] rendere labili e incerti i legami con il passato, investirli d'un dubbio radicale e costante.*"¹⁰⁹

Trattando delle vicende artistiche specificatamente torinesi, è d'obbligo fare una precisazione: Torino, per motivazioni storiche e geografiche che da sempre hanno in qualche modo influito sulla sua cultura, si trova ad essere una città al tempo stesso "provinciale" ed "europea".¹¹⁰

¹⁰⁷Marziano BERNARDI, Ritorno di Fontanesi, introduzione al catalogo della mostra "Cinquanta opere di Antonio Fontanesi", Torino, Galleria della Gazzetta del Popolo, 1947, pp. 5-7.

¹⁰⁸Luigi CARLUCCIO, Vecchio Fontanesi, in "Il Popolo Nuovo", anno III, n.152, Torino, 29 giugno 1947, p.3.

¹⁰⁹Ibid.

¹¹⁰La celebre definizione di Torino "[...]ad un tempo la più provinciale e la più europea città d'Italia"

L'ansia di rinnovamento, che certamente caratterizza le esperienze artistiche dopo il '45, non è tuttavia da intendere come una incondizionata e facile apertura verso il nuovo, ma assume i tratti di un rinnovamento nel quale le persistenze della tradizione fanno sentire la loro presenza,¹¹¹ come già avvenne nelle esperienze artistiche degli anni '20 e '30 in cui Casorati fu senza dubbio la personalità più rappresentativa, portatrice di una modernità che pur non essendo d'avanguardia nè rivoluzionaria scandalizzò un ambiente in cui la tradizione figurativa trovava i suoi principali rappresentanti in Leonardo Bistolfi e Giacomo Grosso.

Proprio attraverso la figura di Casorati è possibile chiarire quale fosse il valore del termine "moderno" per Carluccio, e comprendere come per il critico l'apertura all'arte contemporanea non fosse mai entusiastica adesione ad esperienze d'avanguardia, ma meditata analisi sulle motivazioni più profonde della ricerca pittorica del singolo artista. Un tentativo di superare uno schema di opposizione rigida tra modernità e tradizione, di smuovere la polemica "[...] *dalla monotonia del dialogo tra modernità e*

è contenuta nell'articolo di Massimo MILA, Casorati a Torino, in "La Biennale di Venezia", anno III, n.9, Venezia, luglio 1952, pp.20-22. In esso Mila affronta il problema del dibattito culturale torinese del primo dopoguerra fortemente caratterizzato dall'impostazione gobettiana e, in ambito artistico, dalla figura di Casorati, nella cui pittura sembrava emergere "l'anima di Torino europea e moderna".

¹¹¹Questo "progresso nella continuità" caratteristico del "tipico atteggiamento borghese illuminato a Torino, riguardo ai problemi del rinnovamento culturale", viene particolarmente evidenziato nel saggio di Francesco POLI, *Arte a Torino 1946-1947: qualche considerazione sul vecchio e il nuovo*, in Mirella BANDINI, Giuseppe MANTOVANI, Francesco POLI (a cura di), *Arte a Torino ...*, op.cit., pp. 9-10.

tradizione, il dialogo dei sordi e dei muti; per trasferirla nel seno stesso della modernità come indicazione di una irriducibile volontà di indipendenza dell'espressione, contro ogni intenzione di regolamentarla a senso unico."¹¹², in anni in cui molti dei promotori dell'arte moderna appoggiavano il neocubismo del Fronte Nuovo, la cui novità fu misurata, innanzi tutto, con una volontà di distinzione dalla più recente tradizione nazionale rappresentata dalle esperienze figurative del cosiddetto Novecento.

In questo contesto per Carluccio l'adesione alle proposte più recenti non preclude la possibilità di appoggiare esperienze diverse ed anzi di darne una valutazione critica che tenga conto dei caratteri innovativi di una strada solitaria ed opposta alla corrente comune quale fu quella di Casorati.

Secondo Galvano "*[...] la possibilità di lasciar Casorati "in carica" e nel medesimo tempo di porre sotto la tutela delle medesime forze politico-economiche il suo più diretto rivale e aspirante alla successione, Luigi Spazzapan... per di più aggiogati alla medesima organizzazione di mercato, sarebbero miracoli di cui il critico della "Gazzetta del Popolo" potrebbe andar orgoglioso.*"¹¹³

L'indagine sul lavoro casoratiano fu una presenza continua

¹¹²Luigi CARLUCCIO, *Artisti nuovi dopo l'anno 1920*, in AA.VV., *50 anni d'arte a Torino* (a cura di Adalberto CAMPAGNOLI), F.lli Pozzo Editori, Torino 1959, [pp.n.n.].

¹¹³Albino GALVANO, *La pittura a Torino...*, op. cit., p. 137.

nell'attività di Carluccio, a partire dalla partecipazione dell'artista alla prima mostra della rassegna torinese "Pittori d'oggi. Francia-Italia" del 1951 e dalla presentazione per la Biennale di Venezia del 1952.

Già in uno scritto del '51, introduzione al catalogo della mostra "Peintres de Turin" svoltasi a Nizza e nata dalla collaborazione di Carluccio con L'Union Méditerranéenne pour l'Art Moderne, sono sottolineati alcuni temi che egli riprenderà negli interventi successivi: la potenziale carica innovativa che Casorati introdusse nella società artistica torinese degli anni '20 "senza inquietudini e soddisfatta delle sue opere", ed il rispetto verso un mestiere "di cui la ragione d'essere è una moralità rigorosa", che non lascia spazio all'evasione verso facili entusiasmi.¹¹⁴

La presentazione alla personale nella Biennale del '52 ribadisce la "funzione agitativa" del pittore opponendosi alle interpretazioni che accusarono Casorati di "mancanza d'umore polemico e di attivi spericolati interventi", in difesa di una scelta solitaria, lontana dalle polemiche e dalle estetiche improvvisate che contribuì però fortemente a "spogliare i sontuosi idoli del gusto borghese".¹¹⁵

¹¹⁴Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra "*Peintres de Turin*", Nizza, Galerie des Ponchettes, maggio-giugno 1951, pp. 7-9. Casorati espone le opere: "Tiro al bersaglio"; "Lo spaventapasseri"; "Natura morta sulla tavola".

¹¹⁵Luigi CARLUCCIO, Felice Casorati, in "Catalogo della XXVI Biennale di Venezia", Alfieri Editore, Venezia 1952, pp. 57-61. Casorati espone le opere: "Ritratto della

Un articolo del '57 pone l'accento ancora sul valore di rottura che il pittore rappresentò al suo arrivo sullo sviluppo dell'arte torinese: "Basta ricordare quale era la situazione intorno al 1918 l'anno in cui Casorati arrivò a Torino: il senso di ottimismo grasso, o di indifferenza spirituale che gravavano sulla ritrattistica, sulla pittura di paese, sul quadro di composizione, per intendere la reazione collettiva e individuale, di fronte alle opere che uscivano dal suo studio come 'La ragazza con la scodella', 'L'uomo delle botti', 'Mattino', il 'Ritratto di Anna de Lisi', le famose 'Uova sul cassettoni', le più celebri di tutta una serie che sono diventate l'ideogramma della pittura casoratiana."¹¹⁶

Gli interessi di Carluccio su Casorati si consolidano con la mostra ad Ivrea del 1958 in cui, attraverso lo studio attento delle opere del periodo che va dal 1918 al 1924, si rivendica la validità della posizione dell'artista in quegli anni, in polemica con le accuse che gli furono rivolte da una critica che cristallizzò la sua opposizione "[...]in alcune poche formule categoriche che

sorella"; "Tiro al bersaglio"; "Anna Maria de Lisi"; "L'uomo delle botti"; "Ragazza con la scodella"; "Le uova sulla tavola"; "Due figure"; "Silvana Cenni"; "Fanciulla nello studio"; "Le due sorelle"; "La donna e l'armatura"; "Ragazze a Nervi"; "Nudo di ragazza"; "Ciabattino"; "Fanciulla dormiente"; "Fanciulla nuda"; "Venere bionda"; "Piedi di gesso"; "Testa bianca"; "Ragazza con il libro giallo"; "Ragazza con il libro"; "Eclissi di luna"; "Uova sul tappeto"; "Lo spaventapasseri"; "Paralleli"; "Natura morta"; "Natura morta con limoni"; "Testa gialla"; "Ombre"; "Donna sdraiata"; "Bambino nello studio"; "Scodelle"; "Prigioniere"; "Case popolari"; "Interno".

¹¹⁶Luigi CARLUCCIO, Una tavolozza d'oro al pittore Casorati, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 13 ottobre 1957, p.3.

definivano la sua pittura: cerebrale, decorativa o addirittura neoclassica."¹¹⁷, accusando di accademismo il suo rifiuto delle avanguardie programmatiche.

Contro l'opinione che vede in Casorati un pittore distaccato e lontano dal reale, estraneo alla vita, è formulata l'ipotesi secondo cui egli, attraverso le opere di quegli anni, partecipò in qualche modo alle inquietudini sociali del tempo, riflettendo il volto della Torino proletaria e lo spazio della sua struttura urbanistica.

Un testo, quello introduttivo al catalogo della mostra di Ivrea, che vale la pena di osservare come esempio di quel modo di costruire e di narrare le vicende artistiche del personaggio che fu tipico della scrittura di Carluccio; e come anticipazione dei temi che troveremo ripresi e sviluppati nel grande volume su Casorati del '64.

Il racconto si apre, come spesso accade, con una panoramica breve ma attenta ai momenti salienti della vita del pittore e con una descrizione del luogo in cui essa si svolgeva, concentrata sui particolari realistici della " *casa in via Mazzini 52, in fondo al*

¹¹⁷Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra "*Felice Casorati*", Ivrea, Centro Culturale Olivetti, giugno 1958, pp. 9-36. Alla mostra sono esposte le opere: "La figlia unica", "Anna Maria de Lisi", "Tiro al bersaglio", "La poltrona verde", "Le scodelle", "Interno", "Una donna", "Un uomo", "Uova sul cassettono", "La donna e l'armatura", "Le sorelle", "Fanciulla dormiente", "Studio per fanciulla nuda", "Fanciulla nuda", "Ragazza nello studio", "Silvana Cenni", "Le piantine", "Meriggio", "Studio per il ritratto di Renato Gualino", "Ritratto di Renato Gualino", "Duplice ritratto", "Concerto", "Studio per il ritratto della signora Wolff", "Nudo", "Disegno per interno", "Disegno per Fanciulla dormiente", "Disegno", "Disegno per la madre".

Si veda anche l'articolo Luigi CARLUCCIO, Casorati nel primo dopoguerra, in "*Gazzetta del Popolo*", Torino, 5 giugno 1958, p.3.

cortile, esattamente tra il cortile e una fetta di giardino che guarda altri cortili e le pareti di comodo, con le ringhiere di ferro e i panni appesi" e che mette in relazione lo spazio dell'esistenza con lo spazio dell'opera: *"L'appartamento, sempre quello da quarant'anni, è diventato poco a poco lo specchio del gusto di Casorati per i volumi interni, quasi la proiezione prospettica di un suo pensiero costante."*

L'esperienza della guerra, che Casorati affrontò per quattro anni durante i quali l'attività artistica fu totalmente interrotta, è un tema che spesso troviamo ripreso e sottolineato negli scritti di Carluccio, visto dagli occhi di chi, in anni e luoghi diversi, la stessa esperienza aveva affrontato, traendone *"drammatiche esperienze sullo spirito, sulla moralità, e persino sulla religiosità dell'uomo. La guerra è sempre un'esperienza che lascia tracce profonde, e sappiamo quante giustificazioni essa ha provveduto per i mutamenti, almeno della pelle, in molte zone della pittura in Europa."*

Segue una lettura delle opere casoratiane, sorretta dalla consueta capacità di tradurre l'immagine in parole ricche di equivalenze tra visione e narrazione, dalle sottolineature coloristiche quali la *"diffusa tonalità verde-bruna da sottobosco"*, la *"concentrazione dell'azzurro notturno, nordico, e del bianco argentato dei panni della ragazza"* dell'opera *"La figlia unica"*,

all'attenta analisi dell'organizzazione spaziale del quadro per quanto riguarda "L'uomo delle botti" :"*...dove alla sensazione di fuga verso la fine, esasperata anche qui dalle liste parallele dell'impalchettatura, si contrappone il ritmo frenante delle doghe e delle botti e la serie ferma di cerchi e di eclissi degli orli delle caraffe, dei mastelli e dei coperchi*", sottolineando ancora un rapporto tra spazio esterno e spazio interno: "*Questa idea dello spazio denuncia la pressione quasi ossessiva della struttura urbanistica di Torino, tutta a incontri ortogonali, a quinte e fondali e, per analogia, dell'articolazione all'antica, di stanze messe in serie, della casa che il pittore abita...*".

Tema ricorrente è quello della solitudine dell'artista, intesa anche come opposizione al proprio tempo, come scelta di libertà dalle linee più diffuse; la "*rinuncia ad essere un pittore moderno, nel significato corrente della parola*" che permette però di salvaguardare la propria personalità e la libertà seguendo una "*strada fuori dalla corrente delle polemiche formalistiche o letterarie*".

Il discorso sul rapporto fra presente e passato, tra moderno e tradizione, è ampiamente sottolineato nel testo di presentazione alla mostra che Carluccio realizzò nel '59 alla Galleria La Bussola.¹¹⁸

Contro l'idea che di pittura "nuova" si possa parlare a Torino solo

¹¹⁸"Felice Casorati", Torino, Galleria La Bussola, febbraio 1959. Catalogo con testo di Luigi Carluccio. Sono esposti 24 dipinti, 12 tempere, 35 disegni, 5 sculture.

dopo Casorati, Carluccio insiste nel voler superare una troppo rigida contrapposizione fra nuovo e vecchio, sulla necessità di non lasciarsi affascinare dal carattere combattivo che spesso vengono ad assumere certe forme di irrequietezza delle ricerche del presente, vissute spesso in termini di lotta.

Rispetto all' *"artista d'avanguardia che per arrivare s'arrampica verso alte cariche magari in seno ai Circoli più conservatori"* Carluccio privilegia *"un esempio di coraggio umano e di coerenza morale...di un pittore come Nicola Galante,... la sua inigualcita capacità, e qualità, di silenzio."* e sottolinea l'inesattezza di una critica che accusa Casorati di porre un limite verso l'apertura all'innovazione, facendone un reazionario, senza comprendere che le opposizioni alla visione casoratiana che si svilupparono dagli anni '30 allo scoppio della seconda guerra, e che ad essa si ribellarono accusandola di collusioni con l'estetica del cosiddetto "Novecento", poterono tuttavia nascere in gran parte per la spinta che egli, attraverso i suoi insegnamenti, seppe dare con uno stimolo all'apertura della mente su risultati che potevano andare oltre il loro punto di partenza.

Nel 1964 Carluccio riassume le proprie conoscenze sulla produzione pittorica dell'artista, nate oltrechè da un assiduo studio da una umana e costante frequentazione, nella mostra alla Galleria

Civica d'Arte Moderna¹¹⁹ e nell'impegnativo volume monografico pubblicato dalla casa editrice TECA di Torino.

Il volume, nel quale viene riversato gran parte del materiale elaborato nel tempo, si presenta come un catalogo ampiamente e riccamente illustrato; accanto ad una lettura approfondita che si snoda e si costruisce come un percorso ragionato tra le opere, vengono riesaminate le posizioni principalmente negative della critica nei confronti del pittore, respingendo la lettura in chiave neoclassica o neoplatonica del suo presunto "ritorno all'ordine". All'interpretazione di Soldati che vede nei dipinti casoratiani "uno squallido atelier neoclassico", Carluccio oppone un tentativo di "*catalogare criticamente il classicismo fin troppo ovvio di Casorati e di inserirlo sulla linea della sua probabile, voglio dire non proprio programmata, situazione d'avanguardia... Riconoscere al momento giusto l'affiliazione di Casorati alla pittura metafisica avrebbe consentito di accertare che l'artista, pur muovendosi fuori dai programmi d'azione delle avanguardie, segue un itinerario che passa per le avanguardie, caricandosi, quasi di striscio, di pollini diversi... Avrebbe quindi consentito di respingere, come inesistente, il problema del momento in cui l'esperienza pittorica di Casorati 'diventa' un'esperienza 'moderna'*"¹²⁰, ed insiste sull'idea

119"Casorati", Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile 1964. Catalogo a cura di Luigi Carluccio. Sono esposte 269 opere realizzate tra il 1907 e il 1963.

120Luigi CARLUCCIO, Casorati, Editrice TECA, Torino 1964, pp. 68-72.

secondo la quale Casorati sarebbe un esponente di quella linea figurativa europea che si propose come antagonista dell'avanguardia post-cézanniana, con pittori come Klimt, Redon, Klinger, Hodler, Kandinskij.

La modernità delle opere di Casorati, a partire da quelle presentate alla Promotrice di Belle Arti nel 1919, sta quindi nell'essere un termine di confronto scandaloso inquanto introdotte nell'ambiente torinese di Thovez, di Bistolfi, di Grosso e nel cogliere lo spettatore impreparato ad una loro lettura; "*nuove, perchè diverse da ogni cosa immaginabile.*"¹²¹

121Ibid. p. 92.

La mostra "Pittura francese d'oggi" 1947.

Nel 1945, come le altre città italiane che negli anni di guerra furono segnate dallo spettro del nazionalismo, Torino tenta di ricostruire un panorama culturale di contatti non ancora internazionale, ma certamente europeo.

Fino all'intero arco degli anni Cinquanta, la ripresa di un dialogo artistico è principalmente rivolta alla realtà d'oltralpe e in essa nascono esperienze che contribuiscono a creare un'apertura mentale verso le ricerche straniere che starà alla base di una successiva apertura intercontinentale negli anni '60. In contrasto con l'occupazione tedesca, negli anni del conflitto mondiale Parigi mantiene una fioritura artistica che sarà determinante per la sua ultima stagione di egemonia culturale.

In questa logica di rinnovamento, in Italia viene presentata una mostra francese itinerante intitolata "Pittura francese d'oggi", a Roma nel settembre del 1946, successivamente a Venezia, Napoli, Milano e a Torino nel gennaio del 1947, la cui presenza è importante sottolineare in quanto si tratta di una mostra ufficiale di promozione della cultura artistica francese in Italia, la quale darà inizio ad una leadership culturale e commerciale che avrà seguito per tutti gli anni '50. A Torino, poi, è possibile osservarla come un'ampia anticipazione di quelli che saranno i contenuti delle

successive rassegne di "Francia-Italia", ideate e promosse da Carluccio con la collaborazione di quei critici, tra i quali René Huyghe, sostenitori dell' "Ecole de Paris".

La mostra, allestita nelle sale sotterranee della "Gazzetta d'Italia" in Via Roma e organizzata dalla Direzione generale delle relazioni culturali al Ministero Francese per gli Affari Esteri e dall'Associazione Francese d'Azione Artistica, aveva un comitato esecutivo composto da J. Veysset, J. R. Viellefond, consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia e René Huyghe, Conservatore capo della Sezione delle Pitture al Museo del Louvre nonchè autore della prefazione al catalogo.¹²² L'esposizione torinese, curata da Vittorio Viale, presentò nove opere nuove di Rouault, Planson, Terechkovitch, Bezombes, Clot, Courmes, Dany, Lopicque, Lesne.

Si trattò di un'ampia esposizione di tutti i pittori dell'Ecole de Paris degli ultimi cinquant'anni, dai maestri come Matisse, Picasso, Delaunay e Bonnard, agli allievi dell'Accademia Ranson, dove insegnò Bissière, che si raggrupparono intorno alla Galleria Drouin: Alfred Manessier, Gustave Singier, Jean Le Moal, Léon Gischia, André Fougeron. Inoltre, il gruppo di pittori che facevano capo alla Galleria Boucher, presentati nel '41 a Parigi con la denominazione di "Jeunes Peintres de Tradition Francaise":

¹²²René HUYGHE, Prefazione, in Pittura francese d'oggi, catalogo della mostra, Torino, gennaio 1947, pp. 5-12.

Maurice Estève, Jean Bazaine, Edouard Pignon, Pierre Tal Coat.

Non c'è dubbio che il richiamo di questi pittori, a partire da Picasso fino ad arrivare alla generazione più giovane, abbia contribuito al rinnovamento delle arti figurative italiane: a Torino fu una lezione di "grammatica moderna", derivata dal cubismo e dal colore fauves.¹²³

Il ruolo trainante che assumeva su di sé la pittura francese in questi anni, oltre ad essere sottolineato da Huyghe nell'introduzione al catalogo -nel quale si pone l'accento sulle caratteristiche di libertà e di eclettismo di quest'arte- è espresso anche in un articolo di recensione scritto da Carluccio, in cui la mostra è intesa come *"...uno dei primi incontri civili del dopoguerra. Colomba che ritorna annunciando luoghi asciutti sui campi sommersi dello spirito; dove il fiore dell'intelligenza torna ad aprire il suo incanto."*¹²⁴

Il motivo per cui la Francia ha preso l'iniziativa di questa "ambasceria d'arte" è dovuto *"...al ruolo che l'arte francese ha sostenuto negli anni che hanno preceduto l'ultima guerra... essa negli ultimi due secoli è stata realmente la forza motrice di tante rivoluzioni estetiche... ha raggiunto il culmine della forza espansiva e della gloria proprio negli anni che stanno subito di là*

123Sull'argomento cfr. Giorgio DE MARCHIS, L'arte in Italia... , op. cit., pp. 560-561.

124Luigi CARLUCCIO, Ultimi valori della pittura francese, in "Il Popolo Nuovo", anno III, n.15, Torino, 19 gennaio 1947, p.3.

dall'ultima convulsione."¹²⁵

Nell'articolo, viene anche evidenziata la tematica della protesta che l'arte francese viene ad assumere come reazione all'esperienza del conflitto mondiale: *"Corde sempre pronte alla sonata orfica che ha accompagnato la straordinaria avventura dell'arte francese. Barca ebraica su un fiume di sangue: dall'orecchio mozzo di Arles al muro di Guernica. Nel seno della mostra c'è il motivo patetico e anch'esso sanguigno per i nuovi allettamenti.*

I pittori d'oggi sono nati nel segno della resistenza. Il loro volto è illividito dal piombo dell'oppressione nazista. La formula che propongono è nata spontanea dall'urgenza ermetica della fuga; lo stile è stato affilato come una lama che debba ferire, strumento di rivoluzione e di liberazione. "Braun, Friedland, Raspail" sono nomi di galleria parigine, dove alla spicciolata essi si radunarono negli anni 1941, '42, '43, ma già hanno, nella cronaca, un sapore di rivendite carbonare. C'è nel loro atteggiamento la violenza aspra delle decisioni notturne, dei sacrifici di mezzanotte. Essi, liberi e nudi, sono i primitivi di un'arte nuova che ha dimenticato tutto il dimenticabile."

All'interno della mostra, Carluccio percorre un itinerario ideale e costruisce alcuni raggruppamenti secondo i propri

125Ibid.

orientamenti di gusto. Da una parte, sostiene il gruppo di pittori ancora legati a tematiche figurative in opposizione al cubismo dominante; si tratta di Bezombes, Chapelain, Midy, Planson, Brianchon, Rhoner, Jannot, Lasne, Venard, Clot, Marchand e Gruber, autori di una ricerca pittorica che mette in evidenza "*...gli aspetti fondamentali e diversi della reazione all'irrealismo dei cubisti e dei fauves tra le due guerre. Ritorno alla figura umana, al colore basso di tono e accorato, al contenuto spirituale, alla necessità interiore come elementi ragionevoli della ricerca pittorica. Una reazione che la più giovane équipe dell'arte francese rinnega.*"

Per quanto riguarda la presenza dei "vecchi maestri", Carluccio apprezza soprattutto la loro lezione personale, la loro capacità di portare avanti una ricerca individuale, fuori dalle poetiche di gruppo: "*Insapori ormai le affermazioni dell'espressionismo di casa, prive d'ogni interesse per gli sviluppi futuri le opere dei surrealisti, la generazione nuova considera anche più estranee e remote le prove dei vecchi maestri. Gli Utrillo, Waroquier, Marquet, Vuillard, Bonnard, Rouault appaiono già fissati in lumi da museo.*

La loro lezione semplice, sulla nascita dell'opera d'arte (quel Paesaggio di Rouault, il colore vocalizzato di Marquet) non ha richiami. Essi, che poveri intenzionalmente di contenuto spirituale

pur tuttavia ne odorano come vasi d'elezione, sono muti. Non potrebbero infatti raccontare che la storia di personali, individuali, ricerche di poesia. Contrari perciò a quell' "avvenire più o meno lontano in cui l'arte si troverà sottomessa come l'individuo a destini più sociali e più collettivi" ", citando in queste parole una frase di Huighe.

Si legge tra le righe una certa riserva per quelli che Carluccio definisce "gli ultimi rivoluzionari", l'ultima generazione che tende ad esprimere le proprie esperienze attraverso la formulazione di una poetica di gruppo; caratteristica, questa, non solo dei pittori francesi, ma anche delle giovani generazioni degli artisti italiani, che in questi anni, seguendo le indicazioni stilistiche che derivavano soprattutto da una grammatica post-cubista, costituirono alcuni dei raggruppamenti all'interno dei quali vennero dibattute le diverse concezioni e le diverse vie che si intendevano dare all'arte "rinnovata"; primo fra tutti il "Fronte Nuovo" che ottenne la consacrazione ufficiale ed internazionale nella Biennale del '48.

Alcune perplessità emergono nei confronti di quell'arte che Huighe definisce nel catalogo "non figurativa", in riferimento a Fougeron, Pignon, Bazaine; il significato da attribuire al termine non figurativo è quello di una pittura "liberata per quanto è possibile dal modello", cioè senza soggetto e principalmente

formale.

Scriva Carluccio: *"Le nuove belve; da Gischia a Le Moal, Borés, Robin, Singier, Pignon, Manessier; che non hanno tradizione fuori di Picasso -e forse assai più Lothe e Villon- e di Matisse. E già il programma annulla la tradizione perchè nasca finalmente quella realtà artificiale che non conosce nè oggetto nè soggetto, ma soltanto se stessa. La realtà dell'arte non figurativa; l'ultima formula, e già s'avverte odor di bruciato (forse le esperienze tattili del futurismo?). Non allarmiamoci troppo, non è il soffio premonitore di un nuovo Sturm.*

In un tempo che nulla pare si possa conseguire senza rivoluzioni, è il modo adeguato di dire che la rinuncia all'istinto ed alla intuizione, alla volontà e alla coscienza è confermata.

Confermata, insomma, e dichiarata definitiva, la rinuncia alla persona. Stiamo calmi, il destino sociale e collettivo può forse aver ancora per l'arte, come per l'individuo, un significato diverso. Seppure collegati soltanto da un filo di ragnò i rapporti tra le creature permangono. Finchè il sole sorge a oriente e il gallo canta e l'uomo levato all'alba rabbrivisce. Rapporti ineffabili per altra via che quella dell'arte."

Sicuramente, le riserve nei confronti di questa pittura "rivoluzionaria" nata sull'onda dell'impegno e della protesta sociale del Picasso degli anni '30, non sono da leggere come un netto

rifiuto da parte di Carluccio, tant'è vero che proprio i pittori indicati come "le nuove belve" (Gischia, Le Moal, Borès, Singier, Pignon, Manessier, Lothe, Villon) troveranno il veicolo della loro fortuna italiana nelle mostre torinesi di "Francia-Italia", con il sostegno di Carluccio accanto ai critici francesi, come Huyghe e Cassou, promotori di questa ultima linea dell'arte francese. Un confronto fra i cataloghi delle mostre "Francia-Italia" e quello della mostra "Pittura francese d'oggi" conferma infatti un'alta coincidenza di nomi: molti dei pittori che arrivarono a Torino con l'esposizione del '47 saranno riproposti periodicamente dal '51 al '61 come esempio di innovazione del linguaggio pittorico.

Le polemiche sul "Premio Torino". Il dibattito fra realismo ed astrattismo nelle Biennali 1948-1950.

Ad un mese di distanza dall'esposizione di pittura francese, un nuovo importante evento artistico fu protagonista a Torino di un dibattito che coinvolse pittori e critici, imponendo loro motivi di meditazione sulle ultime tendenze che l'arte contemporanea veniva ad assumere a livello nazionale.

Si tratta della mostra "Arte italiana d'oggi. Premio Torino"¹²⁶

¹²⁶"Arte italiana d'oggi-Premio Torino", Torino, Palazzo Madama, 1947. Il comitato promotore è formato da: Spazzapan (presidente), Bargis, Mastroianni, Moreni, Navarro, Sottsass. Espongono fuori concorso: Campigli, Carrà, Casorati, De Chirico, De Pisis, Guidi, C. Levi, Manzù, Marini, Menzio, Morandi, Sironi, Spazzapan, Tosi.

che ebbe luogo a Palazzo Madama tra il febbraio e il marzo del 1947 e che fu fonte di accese polemiche in quanto portatrice di valori che indicavano una svolta decisiva verso le ricerche ultime realizzate in campo artistico. Se da un lato i pittori torinesi, giovani e meno giovani, poterono assistere in quell'occasione ad un avvenimento che segnò in qualche modo la loro carriera, dall'altro la critica si trovò coinvolta in un dibattito che usciva dall'isolamento locale per affrontare tematiche nuove e reagì in modo differenziato a seconda dei propri orientamenti, non soltanto estetici ma politici e culturali in genere.¹²⁷

Lo scopo della mostra, come possiamo leggere nella dichiarazione introduttiva al catalogo, fu quello di *"raccogliere e di conoscere le nuove forze e le nuove correnti della pittura e della scultura che stanno prendendo forma in Italia dalla fine della*

Partecipano al concorso per la pittura: Afro, Alimandi, Bernabò, Biglione, Bisesti, Consadori, Cassinari, Cavalli, Chicco, Chighine, Codra, Costa, Cremona, Daneo, D'Arlela, Davico, De Angelis, Delle Site, Dova, Ferruzzi, Galante, Garelli, Gaspari, Gasparin, Gatto, Guttuso, Kodra, Lancini, Levi Montalcini, Nanni, Manfredi, Martina, Massaglia, Minassian, Migneco, Modena, Monachesi, Monnet, Moreni, Morlotti, Omiccioli, Perizi, Peverelli, Pizzinato, Purificato, Righi, Santomaso, Schreiber, Solavaggione, Tamburi, Terzolo, Treccani, Valenti, Vedova. Concorrono per la scultura: Bertagnin, Calvani, Chiss, Ciminaghi, Comazzi, Consagra, Fazzini, Figini, Giansone, Ghiozzi, Q. Martini, Mascherini, Mastroianni, Minguzzi, Panciera, Venturino. I premi assegnati sono: per la pittura a Pizzinato, Vedova e Peverelli; per la scultura a Fazzini, Mascherini, Panciera.

¹²⁷Sul "Premio Torino" cfr: Tristan SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra...*, op. cit., pp. 123-132; Albino GALVANO, *La pittura a Torino...*, op. cit., pp. 136-142; Angelo GRAGONE, *Le arti visive*, in AA.VV., *Torino città viva...*, op. cit., pp. 659-663; Francesco POLI, *Arte a Torino 1946-1947: qualche considerazione sul vecchio e il nuovo*, in M.BANDINI, G.MANTOVANI, F.POLI (a cura di), *Arte a Torino...*, op. cit., pp. 10-17; Mirella BANDINI, dal "Premio Torino " a "Francia-Italia", *ibid.*, pp. 27-37.

guerra."¹²⁸ Ciò che si intendeva per "nuovo" erano le ultime tendenze della pittura italiana identificabili nel gruppo del Fronte Nuovo, impegnate ad assumere come diretto punto di riferimento il gruppo di artisti francesi che nel dopoguerra fece proprio come linguaggio moderno quello di derivazione cubista; gruppo la cui produzione era stata ampiamente documentata a Torino con la mostra "Pittura francese d'oggi" che fu una valida premessa alla comprensione delle nuove ricerche dell'arte italiana.

Benchè il catalogo precisasse che la necessità della mostra non era quella di "esaltare una qualsiasi tendenza o schema ideologico", fu immediatamente chiaro che l'intenzione principale alla base del programma del comitato promotore fu quella di opporsi all'ambiente culturale gravitante intorno alla figura di Casorati, orientando le scelte verso il Fronte Nuovo delle Arti, che proprio nel giugno del '47 si presentò in una mostra collettiva a Milano alla Galleria La Spiga.

In questa netta opposizione che si venne a delineare fra un "vecchio" identificato in particolare con Casorati ed un "nuovo" che si allontanava dai "temi che sostennero l'arte italiana dei trent'anni tra le due guerre" e dai pittori di quegli anni che "si sono trovati improvvisamente staccati ed isolati dalla continuità

¹²⁸"Arte italiana d'oggi-Premio Torino", catalogo della mostra, Torino, 15feb-15mar 1947. L'introduzione al catalogo è stata ristampata in *Antologia della critica* (a cura di Mirella BANDINI), in *Arte a Torino...*, op. cit., p. 189.

internazionale"¹²⁹, possiamo identificare una delle ragioni di fondo della polemica che si sviluppò intorno alla mostra, nella quale Luigi Carluccio ebbe una parte importante, caratterizzata da una posizione di netto rifiuto.

Opporre rigorosamente una tendenza di gruppo, programmaticamente innovatrice, ad una tradizione pittorica quale quella che Casorati aveva realizzato a Torino, in nome di un rinnovamento di linguaggio che guardava sostanzialmente alle formule del post-cubismo e del Picasso degli anni di *Guernica*, era certamente una linea critica che Carluccio non poteva condividere, essendo egli dichiaratamente poco propenso ad accostarsi a ciò che in quegli anni era denominato come "pittura astratta". L'astrattismo, da considerare nelle particolari accezioni che venne ad assumere in questo periodo, non fu mai un genere al quale Carluccio amasse avvicinarsi; egli rimase diffidente nei riguardi dell'arte astratta e divenne, non a caso dopo pochi anni, uno dei promotori del cosiddetto "neo-naturalismo".

Nè poteva Carluccio accettare l'attacco diretto che fu rivolto all' "egemonia" di Casorati opponendogli Spazzapan come "leader di una nuova avanguardia"¹³⁰, inquanto il critico non condivise mai le accuse di distacco e di intellettualismo che furono rivolte ai

129Ibid.

130Giulio Carlo ARGAN, Spazzapan. La pittura come rivincita, in "Civiltà del Piemonte", Centro Studi Piemontesi, Torino, 1975.

pittori della generazione di Casorati, portando avanti una linea che cercò di conciliare, anziché di opporre, le due diverse personalità; indagandone, attraverso le monografie e le mostre che negli anni successivi realizzò su di loro,¹³¹ le caratteristiche di uomini e pittori liberi e sostenendoli, entrambi, nella galleria La Bussola della quale fu direttore.

Accanto a queste motivazioni, fu anche la coloritura politica di sinistra che assunse il Premio ad alimentare le opposizioni di una certa critica. Scrive Galvano: "*La manifestazione culminante del periodo 1945-48 ere stata il "Premio Torino", che iniziò in un certo senso la trasformazione del gusto torinese in questo dopoguerra. Era un'iniziativa dietro la quale si sentiva la "sinistra" non soltanto artistica. Quanto della posizione diffidente assunta da Carluccio verso quell'iniziativa rifletteva l'indirizzo politico del giornale su cui scriveva?*"¹³² Fu infatti anche collegato alla realtà politica il fatto che dopo poco tempo il passaggio da un'amministrazione comunale di sinistra ad una di centro abbia facilitato "*una seconda fase dominata dal gusto e dall'iniziativa, estremamente energica, fattiva ed abile, del critico nominato.*"¹³³

131Per quanto riguarda gli scritti che Carluccio dedicò al pittore Spazzapan, è utile fare riferimento alle bibliografie che appaiono nei seguenti cataloghi: Luigi CARLUCCIO (a cura di), Spazzapan, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio-agosto 1963, p. 38; Angelo DRAGONE, Spazzapan. Catalogo generale, (a cura di Sandro ALBERTI e Angelo DRAGONE), Vallecchi, Torino 1981; Anna IMPONENTE (a cura di), Luigi Spazzapan 1889-1958, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio 1990, pp. 203-214.

132Albino GALVANO, La pittura a Torino..., op. cit., p. 136.

133Ibid.

La scelta dell'assegnazione dei premi a Pizzinato, Vedova e Peverelli e per la scultura a Fazzini, Mascherini e Pancera, era il riflesso evidente delle decisioni di una giuria di matrice ideologica socialcomunista della quale Carluccio non avrebbe potuto condividere le scelte, soprattutto in un momento in cui la linea indicata dal PCI era quella di costituire legami sempre più stretti fra politica e cultura in genere.¹³⁴

La posizione di attacco all'iniziativa, nata dalla sua esclusione dal comitato del premio e dalla sua posizione a favore del gruppo casoratiano, furono all'origine di una dura polemica che si rivolgeva non tanto alla qualità della mostra, alle opere ed ai pittori presenti, quanto alle intenzionalità che stavano alla base di essa e del suo gruppo organizzatore. Il dialogo si svolse attraverso le colonne de "Il Popolo Nuovo" da parte di Carluccio e del "Sempre Avanti" da parte di Piero Bargis, componente, con Mastroianni, Moreni, Sottsass e Navarro, del comitato promotore del Premio.

La scelta di Bargis, corrispondente alle intenzioni programmatiche del comitato, apparve "in nuce" in un articolo apparso sul "Sempre Avanti!" in data 19 gennaio 1947 e dedicato alla mostra "Pittura francese d'oggi" nel quale si evidenzia un

¹³⁴Sul problema delle proposte culturali maturate nella situazione politica successiva alla liberazione a Torino e in particolare sulla linea culturale del PCI e PSI, vedi Paolo THEA, *Ruolo della cultura e intellettuali a Torino. 1945-'48*, in *Arte a Torino...*, op. cit., pp. 4-55.

tentativo di attuare una drastica rottura con la pittura italiana degli anni precedenti la guerra, a favore di un'apertura europea in direzione francese. L'intento era quello di sottolineare "*...come negativa sia stata la famosa esperienza del cosiddetto 900 milanese di vent'anni fa, dove...il futurismo era venuto fuori dal nulla e s'era improvvisata senza grande entusiasmo, una rimodernatura del primo 800, su cui con la stessa facilità si esumò poi via via Giotto e i quattrocentisti, i Veneziani ed i Macchiaioli e, infine, mettendo tutto a bollire nella stessa pentola si servì caldo caldo il famoso 'minestrone 900' "* promuovendo i nuovi pittori (Birolli, Turcato, Vedova, Guttuso, Santomaso, Sassu, Cassinari, Morlotti, Mignego, Moreni) che "*hanno tagliato i ponti... con i Carrà, i Morandi, i De Pisis per una curiosità più mordente di inserirsi in un gusto europeo.*"¹³⁵

La mostra a Palazzo Madama riproponeva quegli stessi intenti, sostenendo "*le generazioni italiane di quei giovani che stanno tra i venti e i trent'anni... in piena rivolta di fronte alla pittura degli anziani Carrà, De Pisis, Morandi, certo primo Casorati, l'ultimo De Chirico.*"¹³⁶

L'attacco di Carluccio fu immediato: non tanto rivolto contro il contenuto della mostra -come nel caso delle reazioni di netto

135Piero BARGIS, Pittura francese d'oggi, in "Sempre Avanti!", anno III, n.15, Torino, 19 gennaio 1947, p.3.

136Piero BARGIS, Mostra Nazionale di Pittura e Scultura "Premio Torino", in "Sempre Avanti!", anno III, n.38, Torino, 15 febbraio 1947, p.3.

rifiuto della critica di Marziano Bernardi il quale la definisce "uno sciocchezzaio che disgustò parecchi degli stessi espositori"¹³⁷- ma contro quella che egli chiama "acerbità organizzativa" di un comitato che non è stato in grado di accogliere "*il concetto, tanto ovvio, che ai premi non possono concorrere i membri della commissione di accettazione delle opere.*"¹³⁸

L'intenzionalità alla base dell'organizzazione è il principale obiettivo della condanna del critico, il quale rifiuta di identificare l'intera arte contemporanea con quella che secondo lui era soltanto una -e precisa- scelta estetica. "*Sul registro delle presenze e delle assenze il visitatore ricostruirà da sé i termini interiori della crisi; troverà da sé la risposta all'interrogativo di certe accettazioni e di certe collocazioni. Forse nessuna mostra è stata tanto intenzionale. Non è un biasimo; potrebbe anzi essere una lode se alle intenzioni si fossero tempestivamente unite le dichiarazioni. Se fosse stata usata apertamente una dicitura meno generica di arte italiana contemporanea. Meno generica e meno impropria. E' evidente che, a parte gli impegni degli inviti e gli obblighi di cortesia, a palazzo Madama sono entrate soltanto (o in maggioranza davvero curiosa) le opere che portavano il viso d'un*

137Marziano BERNARDI, All'insegna del Premio Torino, in "Agorà", n.2-3, Torino 1947; MAR.BER.(Marziano BERNARDI), "Premio Torino". Questa mostra non ci convince, in "Gazzetta del Popolo", n. 40, Torino, 18 febbraio 1947.

138L.C. (Luigi CARLUCCIO), "Premio Torino" a Palazzo Madama, in "Il Popolo Nuovo", anno III, n.38, Torino, 15 febbraio 1947, p.2.

*qualche italico Picasso. Chiari perciò i limiti etici, estetici e persino politici del panorama del 'Premio Torino' ."*¹³⁹

Segue la risposta di Bargas il quale condanna *"l'intenzione subdola e idiota di voler accusare per lo meno di corruzione o di deficienza mentale i sei componenti del comitato promotore"*, ribattendo all'accusa di picassismo affermando *"che se la personalità di Picasso è tale da influenzare più o meno direttamente molta giovane pittura italiana, questo è un fatto di carattere europeo, come ieri poteva essere quello di Manet o di Renoir, di Cézanne o di Van Gogh, di cui un critico esperto nella dialettica del gusto, deve pigliare atto, e cercare di capirlo e non di rifiutarlo a priori, ponendosi quindi sul piano di una ingenuità moralistica che apparenta lui giovane d'anni ad un vecchio parruccone oiettiano."*¹⁴⁰

Una serie di accuse¹⁴¹ nella quale si inserì la voce, in qualche modo moderatrice, di Galvano, che sul quotidiano "Mondo Nuovo" si affianca sostanzialmente a Carluccio affermando che le sue

139Ibid.

140Piero BARGIS, Rimandi. Malafede, in "Sempre Avanti!", anno III, n.39, Torino,16 febbraio 1947, p.1.

141Sulla polemica fra Bargas e Carluccio si vedano inoltre i seguenti articoli: Luigi CARLUCCIO, Premio Torino. Strettamente confidenziale, in "Il Popolo Nuovo",anno III, n. 40, Torino, 18 febbraio 1947, p.2; Piero BARGIS, Ad un censore, in "Sempre Avanti!", qnno III, n.41, Torino, 19 febbraio 1947, p.1;Luigi CARLUCCIO, Duri a morire, in "Il Popolo Nuovo",anno III, n.42, Torino, 20 febbraio 1947, p.2; P.B. (Piero BARGIS), Giunta alla derrata, in "Sempre Avanti!", anno III, n. 43, Torino, 21 febbraio 1947, p.1; Luigi CARLUCCIO, Giunta alla giunta, in "Il Popolo Nuovo", anno III, n. 44, Torino, 22 febbraio 1947, p.2; P.B.(Piero BARGIS), Scornato il cavaliere, in "Sempre Avanti!", anno III, n.45, Torino, 23 febbraio 1947, p.1.

parole toccano "punti dolorosi e veri"¹⁴² avendo egli dato le dimissioni dal comitato promotore per motivazioni di ordine estetico che lo portavano a non condividere l'indirizzo della mostra. In un articolo di recensione, Galvano rifiuta l'obbiettivo polemico dell'esposizione che esprime *"la coscienza del limite storico del "Novecento" e delle esperienze analoghe e il desiderio di rifarsi al di là di esse, a movimenti europei e soprattutto a Picasso."*¹⁴³

Non deve stupire la grande risonanza che l'avvenimento "Premio Torino" venne ad assumere all'interno del dibattito critico svolto sulle testate giornalistiche locali¹⁴⁴: con questa mostra la produzione torinese entrava nel vivo dell'arte contemporanea nazionale e le scelte operate al suo interno andavano al di là di una semplice -e facilmente criticabile- moda francesizzante, ma rispecchiavano alcuni dei grandi temi che caratterizzarono la produzione artistica del momento.

Al suo interno furono rappresentate le due principali tendenze che l'arte stava elaborando: da una parte la cosiddetta questione dell'astrattismo, intesa come esigenza di un nuovo

142Albino GALVANO, A proposito d'una polemica, in "Mondo Nuovo", anno I, n.17, Torino, 20 febbraio 1947, p.3.

143Albino GALVANO, Prima visita alla mostra di "Premio Torino", in "Mondo Nuovo", anno I, n.13, Torino, 15 febbraio 1947, p.3.

144Per quanto riguarda gli interventi apparsi sui principali quotidiani torinesi a proposito del Premio Torino, oltre agli articoli già citati di Carluccio, Bargis, Galvano, Bernardi, cfr: Alberto ROSSI, Il Premio Torino, in "La Nuova Stampa", Torino, 16 febbraio 1947; Alberto ROSSI, Le decisioni della giuria, ibid, 9 marzo 1947; Raffaele VALLONE, Dalle fiabe alle barricate. Intervista a Mattia Moreni, in "L'Unità", Torino, 20 febbraio 1947; Raffaele VALLONE, Perché dipingo così. Intervista al compagno Pizzinato vincitore del Premio Torino, ibid, 23 marzo 1947; Beniamino JOPPOLO, Così ho visto il Premio Torino, ibid, 21 febbraio 1947.

linguaggio e conseguente aggiornamento sui modelli europei; dall'altra, in contrapposizione, il discorso sul realismo, strettamente legato a motivazioni di tipo politico e, proprio in questi anni, fonte di forti discussioni all'interno degli ambienti culturali del PCI.

Tendenze che per il momento venivano mantenute parallele all'interno del "Fronte Nuovo", il cui manifesto apparve alla fine del '46 e la cui doppia componente si trovava chiaramente esposta già nel Premio Torino.

L'ampia accezione che in quegli anni assumeva il termine "astrattismo" è documentata da un articolo di Lionello Venturi, nel quale si legge: "*Quando oggi parliamo di arte astratta intendiamo il cubismo e i suoi derivati.*"¹⁴⁵ Picasso viene inteso come pittore astratto perchè nelle sue opere (anche quelle il cui soggetto risulta realistico) "*le forme geometriche e le linee prospettiche predominano nella rappresentazione, in modo da rinunciare a qualsiasi casualità e libertà di vita umana e naturale.*"¹⁴⁶ In questo senso, ciò che si configura come pittura astratta è un neocubismo non figurativo al quale, dopo il '47, si convertirono a Torino molti artisti.

Le posizioni e le scelte di Carluccio all'interno di questo panorama si chiariscono rileggendo le recensioni delle Biennali di

¹⁴⁵Lionello VENTURI, Considerazioni sull'arte astratta, in "Domus", n.205, Milano, gennaio 1946, pp. 34-36.

¹⁴⁶*Ibid.*

Venezia del '48 e del '50, avvenimenti che riproposero in qualche modo gli schieramenti dei critici su posizioni già maturate in occasione della mostra torinese.

Quella del 1948, la prima del dopoguerra, fu una Biennale significativa soprattutto per il suo valore simbolico di superamento di un difficile momento storico e un'occasione straordinaria per rievocare il composito panorama delle ultime esperienze dell'Europa dell'ultimo secolo. Di grande rilievo, l'esposizione della Collezione Guggenheim, sentita da Carluccio come un importante simbolo di libertà dopo l'oscurantismo del Nazismo. *"Nella scia di lei l'arte astratta s'è accesa di cupidigia e di speranza e Guggenheim si direbbe diventato un grido di battaglia, una parola d'ordine, un segno di riconoscimento. E in gran parte lo merita; pensate che ha voluto mettere a presentazione della sua collezione uno scritto di Hitler, uno scritto da leggersi a rovescio, una paga del sabato, il ritorno infine d'una beffa al suo autore; giacchè tratta del delitto col quale il tiranno bandiva dal reich l'arte malata, l'arte degenerata..."*¹⁴⁷

Si inserisce perfettamente nel clima delle più recenti ricerche in campo figurativo la retrospettiva di Picasso, presentata alla Biennale da Renato Guttuso; uno dei fatti di spicco dell'esposizione, sul quale si soffermò maggiormente la stampa.

¹⁴⁷Luigi CARLUCCIO, Arte internazionale a Venezia sul rettangolo di Piazza San Marco, in "Il Popolo Nuovo", anno IV, n.125, Torino, 5 giugno 1948, p.3.

Difronte ad essa, Carluccio propone tuttavia una possibilità alternativa, una volontà di mettere in dubbio "*...che il dibattito dell'arte moderna sia tutto racchiuso nel confronto impressionismo cubismo.*"¹⁴⁸

Come afferma De Marchis nel suo saggio sull'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale, negli anni '45-'48 la produzione artistica in Italia è assimilabile a quella europea e si colloca in tre principali filoni storici: il cubismo, non inteso come continuazione del movimento storico, ma come neocubismo derivato dalle opere degli anni Trenta di Picasso; l'astrattismo, originato dall'opera di Kandinskij e quindi in una accezione "concreta"; "*il surrealismo, di cui si era tenuta una grande mostra alla Galleria Maeght a Parigi nel 1947, non tanto come stile quanto come stimolo verso un'arte dell'immaginario individuale. Quest'ultimo filone sarà in Italia più sotterraneo che apparente, più culturale che popolare, con suggerimenti provenienti anche dalla filosofia e dalla letteratura, mentre il campo dell'attività e del dibattito artistico e critico sarà occupato dalla scissione neocubista tra realismo figurativo e formalismo non figurativo più o meno astratto o concreto.*"¹⁴⁹

Se accettiamo questo schema semplificativo, l'alternativa proposta da Carluccio sembra alludere a questo terzo filone, meno

148Ibid.

149Giorgio DE MARCHIS, *L'arte in Italia...*, op. cit., p. 575.

seguito in Italia in questi anni, ma già ampiamente presente all'attenzione del critico torinese. *"Cézanne e Picasso, due posizioni sufficientemente diverse e che pure stanno all'estremo di uno stesso ragionamento che si sforza di essere logico, e lo sarebbe se potesse essere così lineare, se potesse trascurare la documentazione impressionante che dai vari padiglioni della mostra viene a rendere assai più complesso il panorama..."*

Non vogliamo accennare soltanto alle reazioni, evidenti dovunque con maggiore o minore vigoria e persuasione. Le reazioni a quel dibattito assoluto che Dorival ha catalogato come reazioni del buon senso, dell'ordine, della logica, del sentimento. Se a Venezia l'arte che oggi ormai comunemente usiamo identificare coi termini astratta-concreta sembra, persino numericamente, vivere la sua più fruttuosa stagione non è meno impressionante ed evidente la vitalità aggressiva di una vastissima zona che sembra rispondere in modo assai diverso ad un lontano richiamo, ad un invito che non è più quello di liberarsi dai vincoli formali della tradizione ma di sciogliersi dai legami dell'ordine morale della vita...e c'è un rigurgito di sazietà per un mondo che possa essere ordinato, calmo, piacevole. Un rigurgito in parte ritardato, e che fa impallidire gli imitatori italici, persino quando essi si sforzano di arrivare alla bestemmia.

Questo è l'altro volto pungente della internazionale

veneziana che bisognerà illustrare."¹⁵⁰ Forse, in questa ambigua definizione di "altro volto pungente", possiamo intravedere, con molti anni di anticipo, un'area parallela a quella che Carluccio definirà "la faccia nascosta della luna", coniando la frase che diventerà quasi il simbolo del suo modo di intendere ed interpretare l'arte.

Nei quattro lunghi articoli dedicati alla Biennale del 1950,¹⁵¹ l'attenzione si discosta ancora dalle sale dedicate ai cubisti "*messi lì a controllare l'indirizzo ufficiale del secolo*"¹⁵² indicando il fuoco dell'esposizione nella mostra dei *Fauves* e del Cavaliere Azzurro, "*movimenti rapidi e brevi come singulti, ma intensi e sconcertanti come richiami medianici a irridere alla forma assoluta, ai concetti intellettualistici, alla dogmatica della forma apparente.*"¹⁵³

Ritroviamo, in forma chiarissima, l'attacco al Fronte Nuovo delle Arti, ormai diviso, che già si intuiva nelle polemiche nei confronti del Premio Torino, nel tentativo di chiarire "*...la situazione attuale dell'astrattismo, o, meglio, di quel complesso di atteggiamenti, di ispirazioni, di dogmatiche che per semplice comodità si è abituati a classificare con un solo vocabolo,*

150Ibid.

151Luigi CARLUCCIO, Ventitrè paesi a Venezia e mezzo secolo d'arte, in "Il Popolo Nuovo", anno VI, n.135, Torino, 8 giugno 1950, p. 3; Luigi CARLUCCIO, Passo d'obbligo alla Biennale, ibid, n.139, 13 giugno 1950, p.3; Luigi CARLUCCIO, Amare constatazioni sull'astrattismo alla XXV Biennale d'arte di Venezia, ibid, n. 153, 29 giugno 1950, p.3; Luigi CARLUCCIO, In visita alla Biennale di Venezia. Vita difficile della scultura, ibid, n.169, 18 luglio 1950, p. 3.

152Luigi CARLUCCIO, Ventitrè paesi a Venezia..., op. cit.

153Ibid.

sbrigativo e non del tutto comprensivo.

Quel complesso che alla precedente Biennale, si presentò sotto la bandiera del 'Fronte Nuovo dell'Arte' con un improvviso alto rumore e per tanti anche con immeritati favori occupando una sequenza di sale sapientemente scelte a far da fuoco alla mostra."¹⁵⁴

Carluccio sottolinea il movimento di involuzione di quelle forze della giovane pittura che si erano autodestinate alla rivoluzione, ed osserva come il gruppo formatosi apparentemente con unità d'intenti si sia trasformato in un pluralismo di ricerche; al suo interno, era necessario "*...individuare quelli che...in seno a modi di espressione post-picassiani della massima ampiezza ed approssimazione andavano cercando un sistema di copertura, un mascheramento delle proprie personali inerzie, delle proprie deboli vocazioni.*"¹⁵⁵ Per quanto riguarda l'astrattismo, "*... a meno di voler continuare per comodità a chiamar astratto tutto ciò che vagamente non è figurativo... l'astrattismo alla XXV Biennale si riduce, almeno in omaggio alla qualità, a ben poco.*"¹⁵⁶ I nomi che emergono sono quelli della 'vecchia guardia': Soldati, Reggiani, Prampolini, accanto ai quali si pone in evidenza il giovane Emilio Vedova.

Tra le nuove generazioni, è Mattia Moreni a destare in

¹⁵⁴Luigi CARLUCCIO, *Amare constatazioni sull'astrattismo...*, op. cit.

¹⁵⁵Luigi CARLUCCIO, *In visita alla Biennale...*, op. cit.

¹⁵⁶Ibid.

Carluccio il maggior interesse, unico artista italiano a cui "...è concesso di guardare come se dovesse veder risorgere l'araba fenice dell'arte nuova.

E se l'impegno di oggi è totale può capitargli d'essere l'Atanasio Soldati delle prossime generazioni; forse un poco più severo; o di continuare a ripetere senza fine il suo credo nell'autosufficienza dell'artista ad essere insieme origine espressione e fine del proprio mondo pittorico."¹⁵⁷ Fuori dal padiglione italiano, un altro esempio di pittore astratto: il francese Alfred Manessier, che "...con gli Esteve, i Bazaine, i Tal Coat, i Gischia... ha lavorato a far nascere l'astrattismo quale lo intendono le generazioni più giovani."¹⁵⁸

Nel gruppo dei torinesi presenti, osserva come "...in un microcosmo il moto diversificante delle ricerche nel vasto dell'arte contemporanea".¹⁵⁹ Sono citati, come esempi di ricerche personali degne di attenzione: Chicco, Filippo Sartorio, Mario Becchis, Italo Cremona, Albino Galvano, Paola Levi Montalcini, Enrico Paulucci, Piero Martina, Daphne Casorati, Nicola Galante, Francesco Menzio. Una nota a parte per Spazzapan, la cui parete viene brillantemente definita "*come un uncino nero che artiglia.*"

Ciò che si configura come il più chiaro obiettivo polemico

157Ibid.

158Ibid.

159Luigi CARLUCCIO, *Passo d'obbligo...*, op. cit.

per la critica di Carluccio è la produzione del cosiddetto movimento realista, cioè quel gruppo di pittori, reduci dal Fronte Nuovo, che portavano avanti la necessità di un impegno nell'arte che si configurava essenzialmente di tipo politico, in quanto strettamente legato alla politica culturale del Partito Comunista. Un articolo che Carluccio scrisse nell'aprile del 1947, significativamente intitolato "Politica ed estetica", chiarisce la sua posizione polemica nei confronti di un tentativo di avvicinamento, o addirittura di sovrapposizione totale, fra politica e produzione culturale. In esso, viene citato un articolo di Roger Garaudy apparso su "Arts de France" nell'ottobre 1946 e riprodotto da Elio Vittorini nel "Politecnico" del dicembre 1946 con il titolo *Non esiste un'estetica del partito comunista*, nel quale veniva discusso il dilemma se fosse marxista la ricerca d'avanguardia o la scelta del soggetto e si concludeva che non poteva esistere una estetica comunista in contraddittorio con l'avanguardia intellettuale rivoluzionaria e che comunque, ammesso che essa potesse esistere, non si poteva identificarla con l'arte di Picasso.

Carluccio è sostanzialmente in accordo con la posizione di Garaudy e sostiene che *"Un pittore comunista ha il diritto di dipingere come Picasso ma anche diverso da Picasso. Il marxismo è uno strumento per capire il mondo; si può esser milioni a capirlo"*

nello stesso modo e ad esprimersi diversamente."¹⁶⁰

Quello dell'illustrazione dell'attualità secondo i dettami del partito è un problema centrale dell'arte italiana del dopoguerra e riguardo ad esso non assunsero dure posizioni soltanto intellettuali, come Carluccio, che per ovvi motivi di appartenenza politica non avrebbero accettato una linea culturale di sinistra, ma si alimentò un forte dibattito interno agli ambienti intellettuali del partito stesso. Memorabili a questo proposito furono le polemiche fra Togliatti e Vittorini (che non a caso pubblicò sul suo giornale l'articolo di Garaudy citato da Carluccio), contenute sulla rivista comunista "Rinascita" e sul "Politecnico".

Il confronto più diretto emerge dalla famosa Lettera a Togliatti nella quale Vittorini mette a fuoco il problema dei rapporti tra artista e partito: *"Che cosa significa per uno scrittore, essere "rivoluzionario"? Nella mia domestichezza con taluni compagni politici ho potuto notare ch'essi inclinano a riconoscerci la qualità di "rivoluzionari" nella misura in cui noi "suoniamo il piffero" intorno ai problemi rivoluzionari posti dalla politica; cioè nella misura in cui prendiamo problemi dalla politica e li traduciamo in "bel canto": con parole, con immagini, con figure. Ma questo, a mio giudizio, è tutt'altro che rivoluzionario, anzi è un*

¹⁶⁰Luigi CARLUCCIO, *Politica ed estetica*, in "Il Popolo Nuovo", anno III, n.90, Torino, 17 aprile 1947, p.3.

modo arcadico d'essere scrittore."¹⁶¹

La più decisa manifestazione di intransigenza politica apparve su "Rinascita" nel 1948 quando, in occasione di una mostra svoltasi a Bologna nell'ottobre di quell'anno, nella quale espose, per l'ultima volta prima della rottura, tutto il Fronte Nuovo, Togliatti lanciò un violento richiamo all'ordine, rifiutando definitivamente il linguaggio neocubista come veicolo di un'arte nuova e parlando della rassegna bolognese come di una "*raccolta di cose mostruose*".¹⁶²

Tornando ai giudizi espressi da Carluccio in merito alla Biennale del 1950, è chiara la sua disapprovazione per quella linea che, dopo le citate polemiche sull'arte neorealista, scelse di attuare un tipo di pittura che vedeva nell' "impegno" il suo principale obbiettivo.

"Come dopo un'ubriacatura generale, passati i fumi ed i calori dell'alcol, vediamo che ognuno di quella numerosa brigata ritorna a sè e se ne va per la sua strada.

Guttuso e Pizzinato, erano dei più accesi. Se ne sono andati

¹⁶¹Elio VITTORINI, Suonare il piffero per la rivoluzione?, in "Il Politecnico", anno II, n.35, Milano, gennaio-marzo 1947. Un testo che offre interessanti spunti sulle posizioni di Vittorini riguardo ai rapporti fra politica e cultura è il volume che raccoglie le sue lettere dal 1954 al 1951: Elio Vittorini. Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951, (a cura di Carlo MINOIA), Einaudi, Torino 1977, in particolare pp. 94-95; 211-213; 340-346. Una panoramica sul dibattito artistico nel secondo dopoguerra si trova in Ugo PIRRO, Osteria dei pittori, Sellerio, Palermo 1994. Un recente contributo allo studio della pittura italiana, soprattutto romana, degli anni Cinquanta, è costituito da: Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 novembre 1995-18 febbraio 1996.

¹⁶²"r" (Rodrigo di Castiglia, alias Palmiro TOGLIATTI), Segnalazioni. Prima mostra nazionale di arte contemporanea, in "Rinascita", anno V, n.10, Roma, ottobre 1948, p. 424.

verso il neorealismo socialista, con quella libertà di esprimersi in sintesi che è ancora possibile dalla parte dell'occidente. Hanno sentito urgere il richiamo dell'idea... Dietro di loro molti stanno già col piede levato per fare lo stesso passo, di quelli che han raggiunto l'apice dell'astrattismo, Birolli, Morlotti, Corpora e di quelli che vi si accostano con ardore di neofiti: Savelli, Turcato, ma già mettono avanti i loro titoli: "Miniera" oppure "Comizio" oppure "Elementi provocati" dove la politica si contamina con la chimica.

Segno di un largo movimento di involuzione dominato da una parola terribile nell'accezione michelangiolesca: impegno.

Impegno, ma non solo nel senso che è stato ampiamente indicato da recenti polemiche letterarie, cioè non solo nel senso dell'engagement, cioè della sottomessa adesione dell'artista alle richieste della società e del tempo in cui vive, sino ad annullare gli eventuali contrastanti richiami.

Un impegno in quel senso ha valore per quegli artisti, appena citati, che hanno accettato di censurare se stessi, di rivedere grammatica e sintassi del loro linguaggio figurativo. Per essi il movimento di involuzione è, se mai, duplice: esso è nello stesso ¹⁶³tempo ricaduta cauta, ma fatale quanto all'esito ultimo, dalla sfera delle ricreazioni mentali a quello del determinismo

¹⁶³Luigi CARLUCCIO, *Amare constatazioni sull'astrattismo...*, op. cit.

fotografico e ripiegamento da uno stato di romantica insofferenza ad uno stato di caporale di giornata permanente effettivo."

Una disapprovazione che coinvolge pittori come Guttuso, Pizzinato, Zigaina, Mucchi, Turcato, radunati in una parte della sezione italiana *"dove sembra costituita idealmente, con successi indiretti, la sezione sovietica"*. Ad essi ed a questo tipo di impegno politico in arte, Carluccio preferisce il gruppo di pittori messicani formato da Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo *"...la cui volontà di incidere in un determinato senso sulla storia del paese e degli uomini trova accenti di tale verità e forza da trasfigurare, o superare in un processo di sublimazione attuato, tutto quanto l'opera trascina di detriti sperimentali e tecnici e volgari persino nella materia."* Sulla mancata presenza del padiglione sovietico, si insinua il dubbio che *"...provi impaccio e un certo disagio ad aprire quella porta, la Nazione che per i fini della propaganda accoglie in occidente come strumenti sia pure non programmatici, la colomba di Picasso e tutto il picassismo, per quel tanto di rivoluzionario che essi significano. Accoglie Picasso ma poi, vedi il caso del Fronte dell'arte di Bologna, scomunica per vie traverse l'arte non figurativa come una tarda aberrazione borghese e lascia intendere tra le righe che l'esercizio pittorico più gradito e conforme all'idea è, mettì caso, in Italia quello perpetrato da un Purificato, in Francia quello di un Fougeron; ma il Fougeron del*

tonno col limone, vero e sensibile da inacidire i palati."¹⁶⁴

Un tipo di estetica rigidamente realista che Carluccio rifiuta fino a definire il realismo socialista, in occasione di una mostra allestita da Luciano Pistoì alla Galleria del Grifo nel maggio del 1953, "*un grosso equivoco*".¹⁶⁵

164Luigi CARLUCCIO, *Ventitrè paesi a Venezia...*, op. cit.

165Luigi CARLUCCIO, *E' un grosso equivoco il realismo socialista*, in "*Il Popolo Nuovo*", anno IX, n.120, Torino, 21 maggio 1953, p.3.

Apertura europea e riferimenti alla cultura francese: le mostre "Francia-Italia"

Cooperazione fra strutture pubbliche e private.

Uno dei luoghi privilegiati di osservazione e di valutazione del lavoro critico, inteso nelle sue varie specificazioni, si può individuare nell'attività organizzativa rivolta allo studio ed alla creazione delle mostre. Esse -ed il caso di Carluccio è a questo riguardo un esempio rappresentativo- oltre alla loro tradizionale funzione di struttura intermedia fra prodotto culturale artistico e pubblico fruitore, assumono il valore di luogo di raffronto, approfondimento e verifica dell'attività critica.

In questo senso, le esposizioni divengono uno degli strumenti privilegiati di osservazione degli indirizzi culturali dello studioso che le realizza e le sostiene ed è per questo che un tentativo di analisi globale dell'attività di Carluccio deve necessariamente svolgersi tenendo conto delle numerose mostre da lui ideate.

Un episodio significativo risulta a questo proposito la serie delle mostre intitolate "Pittori d'oggi. Francia-Italia"¹⁶⁶, che furono

166Sulle mostre "Francia-Italia" cfr. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica, in Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, catalogo della mostra (a cura di Ida GIANELLI), Torino, Castello di Rivoli, 1993, ed. Charta, Milano 1993, pp.132-134; Franco FANELLI, I confini di un decennio: le mostre "Francia-Italia" a Torino (1951-1961), in A.BALZOLA, R.CAVALLO, E. GHINASSI (a cura di), Figure d'arte. Artisti a Torino dagli anni '50, Edizioni Alberti, Pescara 1991, pp.33-98.

realizzate a Torino in sette edizioni fra il 1951 ed il 1961 e delle quali Carluccio fu l'ideatore ed il coordinatore. Il momento della loro nascita rappresenta per il critico un periodo ricco di elaborazioni ed attività, in quanto proprio nei primi anni Cinquanta si pongono le condizioni di un suo progressivo inserimento autorevole nella realtà culturale torinese. Il 1951 è l'anno in cui Torino è protagonista di un cambiamento politico: con le elezioni amministrative si forma una nuova giunta comunale con maggioranza democristiana che sarà alla base di appoggi rilevanti che Carluccio potrà ottenere da parte del potere politico; il settore della cultura artistica si trovava infatti ad essere per gran parte gestito da esponenti di area democristiana e uno dei cardini importanti di questo sistema divenne la galleria "La Bussola", diretta da Carluccio dal '47 al '55 e gestita da una società i cui maggiori rappresentanti erano anch'essi legati a quest'area politica.¹⁶⁷

Parallelamente, nell'ottobre del 1953, Carluccio passa da giornalista del "Popolo Nuovo" alla testata della "Gazzetta del Popolo", che proprio nei mesi precedenti fu oggetto di una significativa svolta a causa di un cambio di proprietà che ne determinò, non senza polemiche, un mutamento di indirizzo dall'originale impronta liberale ad una caratterizzazione fortemente

¹⁶⁷Sui rapporti fra arte e politica a Torino negli anni Cinquanta cfr: Angelo DRAGONE, *Le arti visive...*, op.cit., pp. 663-666.

segnata dalla nuova amministrazione democristiana.¹⁶⁸

Nell'ambito di questa pluralità di attività culturali, le mostre Francia-Italia furono il risultato di una coordinazione di forze culturali, sia pubbliche che private, economiche e politiche nella quale Carluccio svolse il ruolo fondamentale di organizzatore e promotore.

Dai cataloghi delle sette mostre realizzate nell'arco di un decennio¹⁶⁹ è possibile infatti farsi un'idea di come esse si presentassero come una formula di collaborazione effettiva fra esponenti delle maggiori istituzioni pubbliche artistiche (Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici di Torino e Giovanni Chevalley, Presidente della Società Promotrice di Belle Arti fanno parte del Comitato Promotore; Anna Maria Brizio, docente di Storia dell'Arte all'Università di Torino¹⁷⁰ e dal '48 al '51 membro del Comitato Direttivo della Galleria Civica d'Arte Moderna, fa parte del Comitato d'onore; dal 1957 al 1961 lo stesso Carluccio sarà membro del Comitato Direttivo della Galleria Civica), rappresentanti del potere politico presenti negli enti locali (Amedeo Peyron, Sindaco di Torino; Giuseppe Grosso, Presidente della

¹⁶⁸Sul mutamento di proprietà della "Gazzetta del Popolo" cfr: Paolo MURIALDI, Dalla liberazione al centrosinistra, in Vittorio CASTRONOVO-Nicola TRANFAGLIA, (a cura di), La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta, ed. Laterza, Bari 1980.

¹⁶⁹Cfr. Pittori d'oggi. Francia-Italia, cataloghi delle mostre, Editrice TECA, Torino, 1951-1952-1953-1955-1957-1959-1061.

¹⁷⁰Carluccio si è laureato nel febbraio del 1940 con la prof. Anna Maria Brizio, discutendo una tesi di laurea su "La decorazione dell'età barocca in Lecce".

Giunta Provinciale; Carlo Aru, soprintendente alle Gallerie Piemontesi; Maria Tettamanzi, Assessore alle Belle Arti del Comune di Torino) e forze economiche private, sia intese come intervento di alcuni dei maggiori esponenti del potere economico piemontese (Umberto Nasi, Gian Carlo Camerana, Adolfo Fila, Aldo Zegna, Giovanni Agnelli, Arrigo ed Ariano Olivetti, Benedetto Fiore), sia come gallerie artistiche.

Nel panorama torinese, la galleria "La Bussola" nel periodo di direzione di Carluccio era divenuta una base per importanti iniziative artistiche, tra le quali le mostre in questione ed importante centro del mercato artistico di arte moderna; fu questa la galleria maggiormente impegnata nella gestione delle sette esposizioni, ne curò l'edizione dei cataloghi e si pose come tramite con le gallerie parigine che portarono in Italia gli sviluppi più recenti dell'arte francese: Boucher -centro parigino della giovane pittura, alla quale si appoggiavano i "Jeunes Peintres de Tradition Française"¹⁷¹ esposti alla Galleria Braun in una celebre mostra del '41 e giunti in Italia con la mostra "Pittura francese d'oggi" del '46- Carré, Galerie de France, Leiris, Maegt ed altre.

Per quanto riguarda i contenuti, "Francia-Italia" si inseriva con chiarezza dichiarata in un panorama italiano che nel

¹⁷¹Cfr. Sarah WILSON, *Les jeunes peintres de tradition française*, in *Paris-Paris 1937-1957*, catalogo della mostra (a cura di P. HULTEN), Parigi, 1981, pp.106-115.

dopoguerra guardava alla Francia ed all'*École de Paris*¹⁷² come ad un punto di riferimento per uno sviluppo dell'arte contemporanea che fosse in grado di aprire gli orizzonti su una realtà artistica europea. In questo senso, se la mostra "Pittura francese d'oggi" del 1947 anticipò il contatto con una produzione pittorica d'oltr'Alpe, "Francia-Italia" divenne il tramite concreto per un dialogo fra i due paesi, sia nel senso prettamente mercantile, facilitando scambi ed acquisti, sia per quanto concerne l'arricchimento delle collezioni museali, nel senso di una prima introduzione stabile nei musei cittadini di opere straniere.

Benchè da più parti accusata di uno scambio inequo fra le due realtà culturali -alcuni critici, negli anni successivi, sottolinearono il fatto che furono i francesi a godere di una effettiva diffusione mentre gli italiani non trovarono uguale accesso al mercato e presso le istituzioni francesi, parlando di "mostra sostanzialmente a senso unico"⁻¹⁷³ l'esposizione realizzata da Carluccio si pose come luogo d'incontro amichevole di due culture.

172Cfr. Laure de BUZON-VALLET, *L'École de Paris: éléments d'une enquête*, ibid., pp. 252-269.

173Cfr. Angelo DARGONE, *Le arti visive...*, op. cit., p.676. In questo saggio Dragone definisce "Francia-Italia" come "una mostra sostanzialmente a senso unico", contestando le dichiarazioni di Carluccio il quale in un'intervista su "Bolaffi Arte", anno XI, n.99, giugno 1980, afferma che essa in due occasioni fu completamente esportata, a Parigi ed a Lione.

Dragone afferma che al Museo di Lione nel 1952 non fu esportata interamente la seconda edizione, ma una selezione ridotta di 143 opere contro 260. Per quanto riguarda Parigi, una mostra alla Galleria Charpentier realizzò una esposizione nel 1960 dedicata all' "Ecole de Paris" nel cui catalogo, in posizione finale, compare una presentazione dei "Pittori d'Oggi- Francia-Italia" con 27 pittori delle varie edizioni.

Anche Galvano sottolinea come le mostre Francia-Italia fossero realizzate "piuttosto a vantaggio di una conoscenza degli altri nella nostra città che non viceversa" nel saggio: Albino GALVANO, *La pittura a Torino...*, op. cit., p.147.

"...non si dovrà assistere ad un match, ad una gara, ad un confronto. Si tratta d'un incontro d'artisti che parlano lo stesso linguaggio, o il cui linguaggio ha le medesime origini; che appartengono alla stessa civiltà figurativa anche quando in superficie lasciano supporre divergenze e contrasti."¹⁷⁴

Un carattere di incontro che i cataloghi ripropongono in tutte le edizioni. La presentazione del Comitato Promotore alla prima edizione sottolinea come "*Questo incontro affidato oggi alla presenza di molti tra i più rappresentativi pittori dei due paesi, vuole perciò essere, e tale deve essere da tutti considerato, come un modo particolare di un atteggiamento generale di più intima collaborazione di pensiero tra il popolo francese e quello italiano.*"¹⁷⁵; gli stessi termini ritornano nelle presentazioni firmate da Umberta Nasi, Presidente del Comitato Promotore, negli anni 1952 e 1953.¹⁷⁶

Con lo stesso significato, per l'edizione del 1955 si parla di

174Luigi CARLUCCIO, Cento pittori di Francia e d'Italia, in "Il Popolo Nuovo", anno VII, n.235, Torino, 5 ottobre 1951, p.3.

175Pittori d'oggi. Francia-Italia, catalogo della mostra, Editrice TECA, Torino 1951, [pp.n.n.].

176 "Un anno fa abbiamo accennato ai fini di questa manifestazione e ci siamo augurati che essa fosse non fine a se stessa, ma produttrice di una ancor più stretta collaborazione di spirito e di iniziativa tra francesi ed italiani." Cfr: *Pittori d'oggi. Francia-Italia*, catalogo della mostra, Editrice TECA, Torino 1951, [pp.n.n.].

"Siamo lieti di poter nuovamente e con maggior sicurezza fare una considerazione: la pittura francese e quella italiana hanno trovato qui a Torino un punto di reale contatto, di riunione. Ci piace parlare di contatto, di riunione perchè questa mostra non ha mai voluto avere il carattere di confronto e crediamo non sia mai stata intesa come tale.

Noi pensiamo sia un'occasione di ritrovarsi per tutti coloro che meglio vogliono approfondire le loro relazioni, e un'occasione di conoscersi per tutti coloro che non si sono ancora incontrati.

Relazioni che si raffinano e altre che si creano..." Cfr. *Pittori d'oggi. Francia-Italia*, catalogo della mostra, Edizioni TECA, Torino 1953, [pp.n.n.].

colloquio, sia nella presentazione di Giuseppe Grosso, Presidente del Comitato Promotore ed Esecutivo¹⁷⁷, sia nell'articolo di Carluccio sulla "Gazzetta del Popolo", indicativamente intitolato *Pittori a colloquio*.¹⁷⁸ Sempre in questo senso, Carluccio per l'edizione del '59 parla di "...una specie di ponte ideale... gettato tra due mondi della pittura contemporanea, con utili contatti e semi attivi nella memoria."¹⁷⁹

In un momento in cui la Francia era ancora in grado di rivestire il ruolo di capitale delle arti figurative, la posizione di Torino e "la sua ambizione di far da guida alla comunità nazionale, di far da cerniera fra l'Europa e l'Italia"¹⁸⁰ furono senz'altro influenti nel determinare la crescita, proprio in questa città ed in quell'arco di tempo, di una situazione di apertura europea anticipatrice rispetto al resto dell'Italia.

La vocazione torinese a questa apertura risulta essere un altro fondamentale aspetto delle mostre, espressamente dichiarato fin dal primo catalogo del '51, nel quale si sottolinea "...quanto sia logico che proprio Torino diventi il punto d'unione delle multiformi

177"La formula seguita... caratterizza meglio lo scopo della mostra che non è quello di offrire panorami, neppure di date tendenze o indirizzi, ma incontri di artisti di oggi... E' un colloquio, che prosegue, fra artisti dal di qua e dal di là delle Alpi; è un colloquio fra artisti e pubblico..." Cfr. Pittori d'oggi. Francia.Italia, catalogo della mostra, Editrice TECA, Torino 1955, [pp.n.n.].

178Luigi CARLUCCIO, Pittori a colloquio, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 23 settembre 1955, p.3.

179Luigi CARLUCCIO, Al Valentino la sesta edizione Francia-Italia pittori d'oggi, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 1 settembre 1959, p.3.

180Vittorio CASTRONOVO, Torino..., op.cit., pp. 457-465.

relazioni che possono intercorrere tra due nazioni."¹⁸¹ e certamente rilevante anche per Carluccio, che in occasione di questa prima esposizione allo scopo di definire le motivazioni ed i caratteri peculiari della rassegna, scriveva: *"La mostra è l'esito di una idea semplice a lungo coltivata: che Torino, cioè poteva trarre dalla sua tradizione lontana, se non nella vicina, il diritto ad una manifestazione di ordine internazionale anche nel campo delle arti; che Torino per la sua stessa ubicazione e pre certe chiare inclinazioni della sua cultura era la sede naturale per una manifestazione che legasse la Francia e l'Italia."*¹⁸² *"...a Torino, a due passi dalla frontiera con la Francia; in questa città che veramente costituisce per chiunque venga dal nord o dall'ovest una gradevole e gentile "camera di acclimatamento" della "sensations d'Italie", era affatto naturale pensare ad un incontro dell'arte francese con quella italiana."*¹⁸³

L'intenzione era quindi quella di rompere l'isolamento dell'Italia allacciandola, attraverso la vivace attività culturale ed artistica di Torino, alla società più congeniale e vicina.

Un'altra caratteristica che rivela punti di connessione fra l'impostazione delle mostre e l'orientamento critico di Carluccio, è

181 Pittori d'oggi. Francia-Italia, catalogo..., op.cit., 1951.

182 Luigi CARLUCCIO, Cento pittori di Francia e d'Italia, in "Il Popolo Nuovo", anno VII, n.235, Torino, 5 ottobre 1951, p.3.

183 Luigi CARLUCCIO, Colloquio amichevole tra i pittori di due nazioni, in "Il Popolo Nuovo", anno VII, n.237, Torino, 7 ottobre 1951, p.3.

quella di realizzare un programma attraverso cui immettere in un panorama culturale stabilizzato su valori accettati, elementi di dichiarata innovazione, che però -secondo una visione che, come è stato precedentemente osservato, è profondamente radicata nella critica di Carluccio- non rifiutano un persistente legame con una tradizione presente alle loro spalle. In un panorama che propone le ricerche moderne del '900, si accostano le ultime soluzioni pittoriche accanto alla produzione di artisti che hanno già affermato la loro conoscenza attraverso ricerche precedenti il dopoguerra; il tutto osservato nell'ottica di una continuità tra le istanze innovatrici ed il filo di una tradizione, con l'intenzione di "*...chiarire sui testi migliori, nel limite del possibile, quei movimenti che genericamente vengono detti moderni e che costituiscono invece la logica continuità d'una secolare ricerca d'armonia figurata.*"¹⁸⁴

Il vero punto di rottura, secondo Carluccio, è invece da individuare "*oltre l'estrema linea di resistenza: la linea Verdi, Balzac, Fattori*"¹⁸⁵, potremmo dire la linea di un realismo ottocentesco che caratterizzava ancora per gran parte le raccolte d'arte moderna torinesi.

La difficoltà di ricezione da parte del pubblico di una serie di esposizioni che introducevano elementi di così evidente novità,

¹⁸⁴Luigi CARLUCCIO, Gli artisti di Francia hanno riscoperto Torino, in "Il Popolo Nuovo", anno VIII, n.225, Torino, 21 settembre 1952, p.3.

¹⁸⁵Luigi CARLUCCIO, Francia-Italia, pittori d'oggi. Documenti del nostro tempo, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 10 ottobre 1957, p.3.

emerge soprattutto nel '55, quando cioè l'allestimento di Francia-Italia nella sede di Palazzo Madama¹⁸⁶ offre l'occasione per una riflessione sullo scontro fra storia e realtà contemporanea. Quell'anno, Carluccio scrive nel suo articolo dedicato alla mostra: *"Le sale di Palazzo Madama stridono un poco, come accadde per l'esposizione dell'opera di Chagall; come al principio di una rottura tra il mondo dorato e soffice dei suoi giorni tranquilli di museo, e quello tumultuoso e acceso che irrompe per l'occasione. Forse c'è chi parlerà di profanazione; come c'è sempre stato, anche al tempo in cui lo Juvarra andava occultando la cara tradizionale prospettiva antica del Palazzo sotto la mostruosa macchinazione barocca della sua fantasia di moderno.*

Bisogna che il pubblico non abbia paura di sbagliare, ma bisogna anche che non abbia paura di capire e comprenda almeno questo: che l'opera degli artisti di oggi è nobile, sofferta e viva come l'opera degli artisti d'ogni tempo nelle sue intenzioni, anche quando le realizzazioni appaiono discutibili...

E' sempre un cattivo giuoco quello di mettere in dubbio la sincerità degli artisti, specialmente quando essi sono gli artisti di oggi, gli artisti che vivono in mezzo a noi. Come è cattivo giuoco quello di rifiutare le loro indicazioni.

186La mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia" si svolse nelle seguenti sedi: 1951-52-53-57-59 nel Palazzo delle Belle Arti al Parco del Valentino; nel 1955 a Palazzo Madama; nel 1961 nella Galleria Civica d'Arte Moderna, la cui nuova sede fu inaugurata nel 1959.

Per quanto possano apparire aspre e conturbanti le loro indicazioni vengono da coscienze e da sensibilità che corrono davanti alle nostre."¹⁸⁷

L'orientamento verso le proposte recenti del mondo artistico, si traducono in un' alta presenza di pittori giovani, o comunque poco conosciuti. Già l'impostazione del 1951 si caratterizza chiaramente in questo senso, presentando una sola opera per gli artisti più affermati -come Campigli, Carrà, Casorati, De Pisis, Morandi, Rosai, Sironi ed altri per l'Italia; Bissière, Braque, Picasso per la Francia- e tre opere per "*...gli altri, giovani, non giovani, giovanissimi. Tutti quelli che è augurabile il pubblico conosca meglio.*"¹⁸⁸

Anche da parte dei critici francesi, questa attenzione alle nuove soluzioni è sentita come determinante nelle scelte, così come appare dichiarato nell'introduzione al catalogo del '51, firmata da Raymond Cogniat: "*Par cette succession de refus d'une génération à l'autre, la peinture se maintient vivante dans son inlassable poursuite d'expressions nouvelles. Peut-être est-ce dans la désapprobation des aînés ne retrouvant plus leur propres problèmes dans la création des jeunes qu'il faut voir la preuve que ces jeunes méritent notre attention. Pour prendre une apparence*

187Luigi CARLUCCIO, La mostra Francia-Italia. Pittori a colloquio, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 23 settembre 1955, p.3.

188Luigi CARLUCCIO, Colloquio amichevole..., op.cit.

moins violente que celle de générations précédentes, leur révolution n'en est pas moins catégorique... En dernier ressort le temps et le public seront les juges définitifs."¹⁸⁹

Attraverso queste scelte, le mostre "Francia-Italia" si presentarono come strumento di conoscenza aggiornato nel quale *"...nulla è concesso alla piacevolezza... tutto è discussione ed impostazione di problema, se si può intendere che ogni artista in ciascuna opera se pone un problema si propone anche di volta in volta di risolverlo."*¹⁹⁰; come luogo di informazione in cui realizzare *"...la possibilità di ripercorrere la strada di certi giovani artisti, di avvertire il momento in cui essi hanno fatto una scelta, di intuire le ragioni interiori, di afferrare quasi per un lembo il senso della complessa e misteriosa nascita della personalità di un pittore nuovo."*¹⁹¹, secondo un interesse per una visione ravvicinata dell'evoluzione individuale della ricerca artistica che rimane costantemente al centro degli interessi di Carluccio.

Allo stesso modo, un altro aspetto di queste esposizioni riflette l'impostazione del critico: la loro eterogeneità, varietà, complessità di presenze che si traduce in una sorta di eclettismo nel quale non è più possibile ragionare in termini di gruppi e di correnti, ma diviene necessaria una conoscenza attenta

189Pittori d'oggi. Francia-Italia, catalogo..., op.cit., 1951.

190Luigi CARLUCCIO, Uno sguardo alla terza mostra di pittori italiani e francesi, in "Il Popolo Nuovo", anno IX, n.211, Torino, 5 settembre 1953, p.3.

191Luigi CARLUCCIO, La mostra Francia-Italia. Pittori a colloquio..., op.cit.

all'individualità, al dettaglio della singola esperienza. Un aspetto chiaramente espresso, oltre che dagli articoli di Carluccio, dalle presentazioni di Cogniat, le quali costantemente insistono sull'eclettismo delle ultime ricerche pittoriche francesi e sull'impossibilità di una loro riduzione a schemi: "*...En dehors des classement schématiques, répondant à des courants d'esprit généraux, il reste, avant tout, l'évidence d'actes individuels et qui se veulent tels.*"¹⁹²

Alla luce di quanto osservato, è possibile comprendere come soltanto un'analisi parziale delle sette mostre potrebbe indurre a cercare in esse una presenza privilegiata di gruppi o correnti particolari, sostenute da un indirizzo critico discriminante. In realtà, entrare nel merito dei contenuti di "Francia-Italia" significa soprattutto osservare singole personalità di artisti che, se anche fanno parte di precise linee di indirizzo, vengono qui presentati come possibili esempi di una ricerca in evoluzione che non si vuole ridurre a schematismi. Per questo, un tentativo di valutazione delle edizioni verrà svolto attraverso un'osservazione delle singole presenze, concentrando l'attenzione su quegli artisti per i quali è possibile intuire la posizione assunta da Carluccio in merito alla loro scelta.

Nella prima edizione del 1951, la commissione francese

¹⁹²Pittori d'oggi. Francia-Italia, catalogo..., op.cit., 1957

comprende George Besson, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Charles Estienne, René Huyghe, René Jullian, Jacques Lassaing e Jean Leymarie e propone un'accezione dell'École de Paris che esclude le linee più estremiste come quella dei Surrealisti e, negli anni seguenti, le opere del gruppo Cobra e di Dubuffet. Nella prefazione al catalogo, Cogniat chiarisce i criteri di selezione, giustificando la presenza limitata dei maggiori artisti francesi: "*La peinture française contemporaine est multiforme. Trop souvent on la limite à la gloire de ses grands aînés*"; si sono per questo ristrette le opere dei più affermati, per evitare che "*la forêt empêche de voir les arbres*". L'esclusione dei surrealisti si giustifica con il fatto che "*...le goût de surprendre est passé de mode; dans ce domaine le surréalisme allant jusqu'aux extrêmes limites a saturé le public et rassasié l'amateur de scandale.*"

Per quanto riguarda la commissione italiana, essa comprende Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Costantino Baroni (direttore dei Musei Civici milanesi), Luigi Carluccio, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Vittorio Viale e Lamberto Vitali.

Su 104 artisti, le 52 presenze francesi si articolano in un composito panorama che, oltre alla presentazione dei "maestri" più noti, partecipi delle esperienze avanguardistiche dell'anteguerra (Picasso, Braque, Chagall, Léger, Masson), concentra l'attenzione

sulle realizzazioni della generazione più giovane, nata intorno al 1910, dalla quale le mutate condizioni intellettuali, culturali, sociali e politiche del secondo dopoguerra esigevano soluzioni che stavano superando il binomio realismo-astrazione.

Secondo un ambito di ricerca molto vicino a quello del "Gruppo degli Otto", per il quale nel '52 Venturi scriveva "*Essi non sono e non vogliono essere degli astrattisti; essi non sono e non vogliono essere dei realisti: si propongono di uscire da questa antinomia...*"¹⁹³, questi artisti francesi introducono un nuovo concetto di realtà che lascia intravedere un notevole apporto del pensiero esistenzialista e che si identifica con un nuovo rapporto dialettico con la natura. Tenendo presente la lezione di Picasso, sia dal punto di vista stilistico che morale, questa generazione di artisti stava mettendo in discussione le soluzioni proposte dalle avanguardie del primo '900.

Accanto a Roger Bissière, di una generazione precedente a quella degli artisti della "Jeune tradition française" ma loro insegnante all'Accademia Ranson e quindi tramite per i nati intorno

¹⁹³Lionello VENTURI, *Otto Pittori Italiani*, De Luca, Roma 1952. Sulla figura di Lionello Venturi e sulla sua presenza nel dibattito sull'arte contemporanea del dopoguerra cfr: Lionello Venturi e l'avanguardia italiana (a cura di Carlo Federico TEODORO), catalogo della mostra, Pavullo nel Frignano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 7 luglio-10 ottobre 1991, Artioli Editore, Modena 1991; *Da Cézanne all'arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra, Verona, Galleria Comunale d'Arte Moderna, marzo-aprile 1992 - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, giugno-settembre 1992, Milano, Mazzotta 1992, in particolare sul rapporto fra storia e critica nell'impegno di Venturi sull'arte contemporanea, Roberto LAMBARELLI, *Dalla critica della critica alla civiltà dell'arte*, pp.27-50; Enrico CRISPOLTI, *La sollecitazione al contemporaneo*, pp. 122-142; sull'attività di Venturi a Torino, Angelo DRAGONE, *Lionello Venturi a Torino: Gualino e i "Sei"*, pp.88-118.

al '10, espongono i suoi allievi: Manessier -esponente di un'arte sacra rivisitata in chiave contemporanea, uno dei pochi pittori religiosi della nostra epoca- Jean Le Moal, Maria Elena Vieira da Silva. Tutti, insieme a Singier, facenti capo alla Galleria Drouin.

Con loro, troviamo esposto un gruppo di indirizzo maggiormente legato a problemi sociali, più dichiaratamente vicino al picassismo che ebbe anche grande diffusione in Italia dopo il '45 con artisti come Birolli e Guttuso: Gischia, con un riferimento diretto a Matisse, Pignon e Tal Coat con uno sguardo chiaramente rivolto a Picasso nel senso di una pittura di impegno sociale.

Possiamo citare ancora la presenza di autori legati ad inclinazioni più esplicitamente realiste, come Pruvost e Rebeyrolle; accanto a posizioni decisamente rivolte verso soluzioni non figurative che anticipano valori segnici e gestuali propri delle soluzioni genericamente indicate con il termine informale, come Hartung e Soulages.

Sul versante italiano, fra i 52 artisti invitati, 15 sono presentati con una sola opera: si tratta di quei pittori nati intorno all'ultimo decennio dell'Ottocento, già conosciuti per un'attività svolta dai primi decenni del Novecento. Fra essi Casorati, presenza di rigore a Torino per il suo ruolo centrale nei dibattiti artisti moderni ed interprete di una innovazione che procede attraverso contatti ininterrotti con la tradizione; Carrà, Sironi e Tosi,

protagonisti di quell'esperienza che viene denominata "Novecento" e fortemente condannata proprio negli anni del secondo dopoguerra, la cui presenza è possibile spiegare anche con una concezione di modernità presente nella commissione degli inviti che non intende tagliare i ponti con esperienze legate ad una certa "tradizione".

Sono presenze importanti Mafai, Morandi e Rosai, interpreti di una reazione alla cultura del Fascismo realizzata attraverso l'elaborazione di una pittura dai toni antiretorici e regionalistici. Soprattutto quella di Rosai è una presenza certamente vicina alle scelte di Carluccio, il quale dedica una particolare attenzione a questo artista fin dagli esordi della sua attività di critico; così come possiamo addebitare a Carluccio la presenza di Licini, artista che in questi anni vive in un suo prezioso isolamento in un paese delle Marche e che solo nel 1957 il critico torinese convincerà a rompere il lungo silenzio con una presenza cospicua di opere per la Francia-Italia di quell'anno. Sempre con una sola opera, sono esposti: Campigli, De Pisis, Prampolini, Severini, Semeghini, Soffici e Soldati.

Fra gli artisti presenti con più opere, interessante notare la presenza di sei componenti di quel gruppo denominato da Venturi "Gruppo degli Otto" e presentato l'anno successivo alla Biennale veneziana: si tratta di Vedova, Corpora, Santomaso, Afro -con

un'opera intitolata "New York" del 1950, immediatamente successiva al suo soggiorno americano durante il quale conobbe il pittore Gorky ed approfondì una scelta definitiva in direzione astratta- Moreni -che allestì la sua prima personale alla Galleria La Bussola nel 1946- e Morlotti; gli ultimi due legati ad Arcangeli che, attraverso una linea critica portata avanti in parallelo anche da Carluccio e da Testori, li comprenderà dopo pochi anni nella sua formulazione di "ultimi naturalisti".

La tendenza prevalente è comunque quella di una pittura non figurativa, ma non rigorosamente astratta, molto vicina a quella che contemporaneamente si stava sviluppando in Francia; da notare in questo senso la pressochè assoluta mancanza, fatta eccezione per Galvano, di quegli artisti torinesi che intorno al '50 si erano orientati verso una astrazione più rigorosa e che nel '52 avrebbero firmato il manifesto di adesione al MAC: Scropo, Biglione, Parisot.¹⁹⁴ Così come non sono numerose le presenze di pittori legati ad un'arte realista di impegno sociale (compaiono soltanto Guttuso, Pizzinato e Treccani); aspetto che costituirà uno dei principali motivi di accusa da parte delle critica di sinistra come ad esempio

¹⁹⁴Carluccio non fu mai particolarmente vicino alle posizioni dei pittori astratti, con l'unica eccezione per gli anni '50 che fu quella di Mario Davico. Un'eccezione che si spiega con l'adesione del critico ad un pittore la cui razionalità "è costituita soprattutto dal rifiuto di ciò che oggi nell'irrazionale si traduce soltanto nella gratuità del gesto; nella furia avventata, nel fraseggio smozzicato, nell'informe probabilismo del gesto" il cui "profondo atteggiamento antiromantico non rifiuta la spiritualità dell'espressione ma gli aspetti e soprattutto le cadenze inconscie o equivoche della spiritualità." Cfr: Luigi CARLUCCIO, Davico, catalogo della mostra, Torino, Galleria La Bussola, 1959.

quella di Pistoia, che dalle pagine dell'Unità discute le scelte della commissione italiana, poco attenta a coloro che sono impegnati nella direzione di un'arte attenta ai problemi sociali del tempo come Vespignani, Birolli, Zigaina e Migneco.

Per la seconda esposizione del 1952, la commissione per gli inviti, sia francese sia italiana, viene riconfermata. La riduzione del contributo finanziario municipale determina una edizione maggiormente austera, che comprende in totale 83 artisti.

Sostanzialmente vengono riprese le linee di tendenza dell'anno precedente, con alcune innovazioni: viene ridotta la partecipazione delle "presenze storiche" che occupavano una parte cospicua nel '51. Inoltre si dedica per la prima volta un certo spazio alla scultura, come tiene a sottolineare Carluccio nel suo articolo sul "Popolo Nuovo"¹⁹⁵, con un'attenzione sempre rivolta a quest'arte troppo spesso discriminata rispetto alla pittura. Sono così invitati Auricoste, Castelli, Couturier, Giacometti (per il quale è d'obbligo sottolineare l'attenzione di Carluccio che dedicherà negli anni successivi numerosi scritti all'artista fino alla realizzazione del volume del 1967)¹⁹⁶, Mastroianni, Marini, Minguzzi, Manzù. Per i pittori, fra le nuove presenze sono da segnalare Birolli, Fontana e

¹⁹⁵Luigi CARLUCCIO, Gli artisti di Francia hanno riscoperto Torino..., op.cit.

¹⁹⁶I principali scritti di Carluccio su Giacometti sono: Le introduzioni ai cataloghi delle due mostre realizzate nel settembre e nel dicembre del 1961 alla Galleria Galatea; gli articoli: Luigi CARLUCCIO, Incontro con Giacometti, in "Le Arti", anno XII, n.1, gennaio 1962, pp.2-3; Luigi CARLUCCIO, Ricordo di Alberto Giacometti, ibid., anno XVI, n.1, gennaio 1966, pp.36-37; Luigi CARLUCCIO, E' morto Alberto Giacometti, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 13 gennaio 1966, p.3; la monografia del 1967 Luigi CARLUCCIO, Alberto Giacometti. Le copie del passato, op. cit.

Vasarely.

Il 1953 inaugura una organizzazione nuova delle "Francia-Italia", costituita, come sarà per gli anni successivi, da alcune mostre personali che dedicano uno spazio autonomo e più allargato ad alcuni artisti, accanto agli altri invitati con un numero più ristretto di opere. Si tratta in particolare di una retrospettiva dedicata a Jacques Villon presentata in catalogo da Jérôme Mellquist e di nove piccole personali: Roger Bissière, Felice Casorati -con sette opere recentissime del 1953- Frank Kupka, Fernand Léger, Mario Mafai -la cui presentazione dei cinque dipinti eseguiti fra il 1930 e il 1939 che vengono esposti è scritta da Carluccio, il quale si interessò di questo artista della "scuola romana" e del suo amico e compagno di lavoro Scipione già a partire dai primi anni della sua attività di critico e disegnatore¹⁹⁷- Jean Pougny, Jean Puy, Ottone Rosai e Gino Rossi.

Nel consueto articolo dedicato alla mostra⁹⁸, Carluccio propone un itinerario che si concentra su alcuni punti significativi rispetto ai suoi interessi personali. La sua visita immaginaria parte,

¹⁹⁷Nel catalogo della mostra del 1953, Carluccio sottolinea l'opposizione che la pittura di Scipione e Mafai fu in grado di proporre contro l'estetica retorica degli anni del fascismo. Osserva come essi dedicassero particolare sensibilità all'attenzione coloristica riprendendo "inaspettatamente, come fuori stagione, l'arte della pittura del colore, e le figure dal lume che le toccava nell'immaginazione plastica... Il libero fluire della pennellata, così libero e sciolto da non lasciar mai intravedere quanto si soffermi ad equilibrare impulsi e meditazioni, costruisce una rappresentazione dove tutto è divenuto colore..." In questa descrizione Carluccio si riferisce in particolare ai paesaggi romani di Mafai e Scipione posteriori al '30, opere che significativamente Giovanni Testori in un articolo del 1983 mette in rapporto con i disegni realizzati da Carluccio stesso negli anni '40. Cfr. Giovanni TESTORI, Carluccio in prigionia disegnava fraternità, in "Corriere della Sera", 27 febbraio 1983.

¹⁹⁸Luigi CARLUCCIO, Uno sguardo alla terza mostra di pittori italiani e francesi, op. cit.

quasi polemicamente, da un'opera di Zigaina intitolata "*Muratore che riposa*", rappresentativa del realismo impegnato socialmente che certamente non coincideva con gli orientamenti del critico, ma che qui viene messa in evidenza per sottolineare la pluralità di presenze all'interno di un'esposizione che non intendeva essere faziosa nelle scelte. "*...un buon esempio di realismo diretto, risolto secondo le regole... è un lavoratore svuotato dalla fatica; l'osservazione è fredda, obiettiva per le sue intenzioni di servire da documento*". E' chiara la reazione alla critica di sinistra che concentrò i commenti negativi sulle "Francia-Italia" sulla mancata presenza di artisti di questa corrente; ulteriormente ribadita nelle parole conclusive dell'articolo: "*Ecco una guida sommaria... di una mostra che spesso abbiamo udito definire tendenziosa e faziosa. Una mostra in cui è possibile vedere dipinte le suole bucate dei muratori e le idee generali, oltre che moltissime cose intermedie.*"

Il termine "realismo" viene invece accostato da Carluccio a quello di "surrealismo", ed inteso come realtà filtrata attraverso una interpretazione della coscienza che oltrepassa la fedeltà al vero per assumere la connotazione del verosimile. Sono citati artisti come Leonor Fini, che Carluccio presenterà più volte nelle mostre alla Galleria Galatea degli anni '60, cioè artisti che aprono un discorso legato al limite fra "mondo della natura e mondo dello spirito"; motivo che costituirà anche negli anni successivi uno dei campi di

maggiore interesse del critico. *"La verosimiglianza della «Draperie coupée» e de «La guitare» di Rohner non ha neppure più la pelle della realtà ed in effetti l'impugnatura dello strumento puntata ad un orizzonte indefinito indica un "vero" inafferrabile, inimitabile e illimitabile; un "vero" che, se viene toccato, come per corruzione genera fiori mostruosi. Accenna cioè a Leonor Fini sottilissima interprete degli arcani della realtà; accenna a Coutaud che, indagando sulla consistenza della realtà con scarnificazioni e scoprimenti, passa i limiti della decenza come sovente capita ai pittori surrealistici. Realismo, surrealismo; e poi dinuovo la realtà: «la realtà come essa è» -che vuol dire «come l'artista la subisce»; direttamente dalla spinta emotiva della natura che lo circonda, indirettamente dalla immaginazione plastica sulla quale, se parliamo di pittori di oggi, e dentro i limiti territoriali della nostra cultura, agiscono gli impulsi più vari: impressionismo, espressionismo, cubismo."*¹⁹⁹

Da segnalare la presenza dell'incisione, con l'esposizione di otto incisori francesi -Adam, Chou-Ling, Courtin, Flocon, Friedlander, Le Moal, Rigal, Vieillard- ed otto italiani: Bartolini, Ciarrocchi, Donna, Galante, Maccari, Treccani, Viviani e Zancanaro.

La quarta esposizione si realizza nel 1955 nella nuova sede di

199Ibid.

Palazzo Madama, allestimento che secondo Carluccio introduce problemi di convivenza fra realtà artistiche lontane e quasi stridenti fra loro, come accadde per la mostra di Chagall del 1953.

Sono allestite due retrospettive di Louis Marcoussis ed Atanasio Soldati, rispettivamente presentati in catalogo da Lassaigne e Venturi. Seguono sette piccole personali di Nicola Galante, Arturo Martini, Roberto Melli, Jean Metzinger, Nicolas de Stäel, Georges Valmier ed Ossip Zadkine, i primi due con un testo introduttivo in catalogo di Carluccio.

Fra gli altri 53 artisti invitati, sembra importante osservare la presenza, per la prima volta nelle "Francia-Italia", dei giovani Ruggeri e Saroni, la cui inclusione può essere senza dubbio collegata a Carluccio ed alla linea critica che proprio in questo periodo egli si trovò a condividere con Francesco Arcangeli, sostenitore del cosiddetto "ultimo naturalismo". Saroni e Ruggeri furono tra i protagonisti, nel gennaio del '55, di una mostra collettiva organizzata da Carluccio alla Galleria La Bussola ed intitolata "Niente di nuovo sotto il sole", nella quale furono riuniti alcuni dei neo-naturalisti di Arcangeli (Bendini, Pancaldi, Romiti, Vacchi)²⁰⁰ con i protagonisti piemontesi di una ricerca parallela: Nino Aimone, Giuseppe Ajmone, Annibale Biglione, Paolo

200I quattro pittori citati furono presenti, insieme a Ciangottini, Corsi, Ferrari, Mandelli, Pulga, Rossi alla mostra di pittori bolognesi che Francesco Arcangeli presentò alla Galleria La Bussola nel 1954.

Capetti, Arturo Carmassi, Francesco Casorati, Mauro Chessa, Corrado Levi, Mario Merz, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Giacomo Soffiantino, Francesco Tabusso.

In questo senso la presenza nella "Francia-Italia" del '55 di Ajmone, Carmassi, Pancaldi, Raspi, Romiti, Ruggeri, Saroni, Vacchi, oltre a Morlotti e Moreni, si inserisce in un preciso programma critico strettamente legato alla collaborazione di Carluccio ed Arcangeli.

Il lungo articolo di Carluccio dedicato all'esposizione appare sulla Gazzetta del Popolo, dopo il suo passaggio dall'ottobre del '53 a questo quotidiano. Si sottolinea la risonanza internazionale dell'avvenimento, citando l'attenzione della stampa francese per la mostra, ma contemporaneamente si inizia a percepire, pur giustificandolo attraverso una scelta precisa di intenti, il rischio di un dialogo a due, in un momento in cui i rapporti con la produzione europea (non francese) ed americana stanno incominciando ad affacciarsi anche sulla scena torinese in modo determinante. *"Un incontro Francia-Italia, un incontro a due, può sembrare fin troppo privato ed esclusivo, cioè limitato, oggi che la rapidità d'espansione delle idee e la partecipazione effettiva dei paesi più lontani, non solo geograficamente, alla ricerca delle soluzioni possibili per problemi che sono dovunque teoricamente gli stessi..."*

può invogliare a convegni, a vedute e panorami universali."²⁰¹

Nel dare una giustificazione alla scelta di questo "colloquio privato", che intende essere tale in quanto realizzato fra due paesi che condividono una comune tradizione culturale, Carluccio sente comunque il limite di questa scelta, che costituirà uno dei principali motivi di critica alle esposizioni degli anni successivi, accusate di non tenere sufficientemente conto delle nuove aperture mondiali attraverso le quali si sostituisce alla predominanza culturale francese un panorama più ampio in cui si inseriva con prepotente forza, anche economica, la realtà americana.

Con il 1957 si torna, con grande approvazione di Carluccio²⁰², alla sede originale del Palazzetto della Promotrice al Valentino, la quale concede le giuste condizioni di luce spazio ed ambiente ad un'esposizione d'arte contemporanea; la commissione esecutiva subisce un notevole ridimensionamento quantitativo e comprende Carluccio, Viale, Lassaingne e Cogniat. In questa situazione, è immediatamente leggibile il rapporto che intercorre fra la principale istituzione pubblica torinese nell'ambito dell'arte contemporanea e le mostre "Francia-Italia; rapporto che proprio nel '57 assume un ulteriore approfondimento con l'ingresso di Carluccio nel Comitato Direttivo della Galleria Civica d'arte

²⁰¹Luigi CARLUCCIO, La mostra Francia-Italia. Pittori a colloquio, op. cit.

²⁰²Cfr. Luigi CARLUCCIO, Francia-Italia, pittori d'oggi. Documenti del nostro tempo, op.cit.

Moderna per il quadriennio 1957-1960.²⁰³

La presenza contemporanea nel Comitato di due critici come Carluccio e Bernardi, illustra emblematicamente una situazione di problematico accostamento fra un interesse rivolto alle ultime novità dell'espressione artistica ed una tradizione consolidata sulla pittura ottocentesca, con la quale Carluccio non perde occasione di polemizzare sostenendo che *"...la mostra Francia-Italia è una mostra difficile; che anzi deve apparire quasi arida a chi non conosce almeno un poco la storia dell'arte e del costume degli ultimi cento anni, e addirittura repellente a chi rigetta, quasi per principio ereditario, tutte le novità che nel campo dell'espressione siano situate oltre l'estrema linea di resistenza: la linea Verdi, Balzac, Fattori..."*²⁰⁴

Nel suo essere programmaticamente rivolta all'attualità, anche l'esposizione di quest'anno propone, attraverso le figure presenti, un panorama aggiornato su alcuni dei temi più immediati della vita artistica del momento. Fra i vari nomi che meritano almeno una citazione per l'attualità ed il significato della loro presenza in un momento di progressiva emergenza delle tematiche informali -si pensi ad esempio a Davico con cinque opere del '57; Morlotti con cinque opere dello stesso anno; Masson con otto opere

203Nel quadriennio 1957-1960, il Comitato Direttivo della Galleria d'Arte Moderna risulta composto da: Umberto Baglioni, Marziano Bernardi, Felice Casorati, Luigi Carluccio e Vittorio Viale.

204Luigi CARLUCCIO, Francia-Italia, pittori d'oggi. Documenti..., op.cit.

tra il 1941 ed il '57 e ancora Soulages, Burri, Chighine, Hartung, Ruggeri, Saroni- sembra opportuno fermare l'attenzione sul pittore che più di tutti possiamo considerare legato alle scelte di Carluccio: Osvaldo Licini. La mostra personale che la Francia-Italia del '57 gli dedica, con l'esposizione di 31 opere che vanno dal '45 al '57, è infatti il risultato di un lungo impegno personale del critico torinese rivolto alla scoperta di questo artista solitario che, a parte la rapida apparizione alla Biennale del '50, non partecipava a mostre da oltre un ventennio.

Possiamo parlare di impegno personale di Carluccio anche grazie alla conferma che ci deriva dalla presenza di alcune lettere²⁰⁵ indirizzate dall'artista al critico, nelle quali emerge un contatto diretto e fattivo fra i due, un rapporto di reciproca collaborazione e stima che si consolida ed assume forma concreta proprio attraverso la Francia-Italia del '57.

Due lettere immediatamente precedenti alla mostra, illustrano il contributo del critico nel mettere in luce, anche attraverso contatti e proposte ai collezionisti, l'opera dell'artista ed accennano all'arrivo di Licini a Torino per la sera del 18 ottobre (l'inaugurazione avverrà il 20) e ad un controllo sull'allestimento dell'esposizione personale, peraltro inutile inquanto si presume "perfettamente allestita" grazie alle scelte di Carluccio tenute in

²⁰⁵Per il testo completo di queste lettere, cfr. Appendice pp.173-182.

grande considerazione dal pittore.

Segue una lettera datata 27 dicembre 1957, nella quale emerge il ruolo assunto dalla mostra nell'attività di Licini nel determinare un quasi inaspettato successo ed una immediata risposta del pubblico, tradotta in un significativo incremento delle vendite, nonché un ulteriore motivo di vicinanza ed ammirazione fra le due personalità.

Nelle lettere successive, rispettivamente del febbraio e dell'aprile 1958, a pochi mesi dalla scomparsa del pittore²⁰⁶, leggiamo di accordi per informazioni su quadri venduti alla Francia-Italia in vista della prossima Biennale veneziana del 1958, l'evento che confermò definitivamente il ruolo determinante di questo artista nel panorama della pittura italiana del Novecento assegnandogli il Gran Premio internazionale per la pittura. Un risultato che conferma ulteriormente la giustezza critica delle valutazioni di Carluccio e del suo lavoro volto alla riscoperta di una figura troppo poco conosciuta dal pubblico.

Tornando al catalogo della mostra Francia-Italia del '57, nella presentazione di Licini scritta da Carluccio troviamo sottolineata, e quasi anticipata rispetto alla Biennale, questa volontà di proposta al

²⁰⁶Sulla scomparsa di Osvaldo Licini, avvenuta l'11 ottobre 1958, è stato scritto un articolo da Carluccio, bellissimo per il suo andamento narrativo e quasi romanizzato e per la partecipazione emotiva del critico, espressa attraverso una lunga rievocazione dei contatti fra i due ed una illustrazione della personalità del pittore che, come di consueto nei testi critici di Carluccio, va al di là degli aspetti strettamente artistici, per comprendere soprattutto quelli umani.

Cfr. Luigi CARLUCCIO, Osvaldo Licini è morto ai suoi primi giorni di celebrità. Ha dipinto gli angeli ribelli, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 15 ottobre 1958, p.3.

grande pubblico: *"Le opere presentate qui vanno dal 1945 ad oggi; cominciando da alcune immagini preparatorie di quella serie di «Amalasunta» che costituisce l'ultima comparsa pubblica di Licini, alla Biennale del 1950; perchè si è voluto contenere convenientemente la mostra nell'ambito dell'inedito, anche se tutta l'opera di Licini può essere oggi considerata inedita per il gran pubblico e per i giovani artisti, e lasciare l'opportunità di allestire la «grande» mostra retrospettiva di Licini a iniziative che hanno esplicitamente funzioni celebrative - e potrebbe anche essere la Biennale dell'anno venturo, che va in cerca di argomenti."*

Accanto all'auspicio di una più ampia diffusione, Carluccio indica come l'opera di Osvaldo Licini sia arrivata a Francia-Italia dopo un lungo lavoro di persuasione, *"...dopo essere stata sollecitata più volte, lungamente e ansiosamente attesa... Tra i molti rammarichi che essa si trascinava dietro, uno dei più vivi è stato, per molti anni, quello provocato dalla resistenza di Licini, umilmente opposta e perciò inafferrabile"* e scrive alcune righe che indagano la personalità dell'artista, nelle quali l'atto pittorico si osserva, in senso esistenziale, anche attraverso i suoi risvolti umani. *"Il lungo riserbo, fatto di ritrosia e di pudore, il profondo isolamento anche mondano di Licini sono il prodotto di molte circostanze, rispondono ovviamente alle esigenze di un carattere, di un temperamento, di un portamento umani e intellettuali*

singolarissimi, quali si incontrano sovente nell'uomo di talento, ma rispondono soprattutto ad una convinzione morale: che nella vita dell'artista conti soltanto l'atto poetico, la disponibilità intera, spirituale e pratica, alle esigenze di quell'atto e la giustezza delle relazioni tra la immaginazione e la realizzazione del mondo pittorico, contentandosi di domandare alla propria insoddisfazione quel pungolo che dall'esterno arriverebbe carico di disordine e di inquietudine, portando forse anche rapine e devastazioni."

La sesta edizione del 1959 prende forma in un momento nel quale la produzione artistica torinese -e più genericamente italiana- si trova ad affrontare numerosi stimoli di rinnovamento e di discussione coinvolgenti un panorama che sta di fatto divenendo internazionale e nel quale la Francia si limita ad una sola delle possibili aperture.

L'arte informale si inserisce nel contesto cittadino con una serie di iniziative come la nascita nel 1959 della Galleria Notizie, inaugurata con una mostra di Wols; la mostra intitolata "Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura" che ebbe luogo presso il Circolo degli Artisti e curata da Tapié in collaborazione con Angelo Dragone, Pistoï, Tominaghi; la fondazione nel 1960 dell'International Center of Aesthetic Research di Tapié, Luigi Moretti e Ada Minola. In questa nuova realtà, nella quale non mancano, accanto alle proposte informali,

quelle derivanti da una linea che mantiene un interesse per la figura così come è stata presentata nella mostra di New York del 1959 intitolata "New Images of Man" -linea alla quale guardava in particolare Carluccio che impostò in questo senso buona parte dell'attività presso la Galleria Galatea- si inseriscono le due ultime edizioni di "Francia-Italia" nelle quali è stato visto il limite concreto di un colloquio limitato a quella che non poteva più essere considerata la capitale artistica mondiale.

Nel catalogo del '59, Carluccio scrive le introduzioni per Spazzapan, Romiti e Morlotti. La scelta di presentare Spazzapan, morto l'anno precedente, è soltanto uno dei molti interventi che Carluccio realizza in questo arco di anni su questo pittore, che troveranno una presentazione unitaria nella monografia dedicata all'artista uscita nel '60.²⁰⁷ La scelta è quella di includere nell'esposizione soltanto venticinque disegni a china, per lasciare la celebrazione ufficiale del pittore alla Quadriennale romana o alla Biennale di Venezia. La scelta dei disegni a china, non rappresenta comunque un limite, in quanto essi costituiscono *"la documentazione più scoperta delle qualità originali dell'artista, sia dal punto di vista dell'immaginazione che da quello dello stile"*²⁰⁸ ed assume un significato preciso nel momento in cui si riflette

207Luigi CARLUCCIO, Spazzapan, Pittori d'Oggi. Collana d'arte della Galleria La Bussola, Editrice TECA, Torino 1960.

208Luigi CARLUCCIO, Spazzapan, in "Pittori d'oggi. Francia-Italia", catalogo della mostra, Torino 1959.

sull'importanza della grafica nell'opera di questo pittore: *"La prima formazione culturale in un clima irrorato dall'espressionismo ha dato per sempre una dimensione essenzialmente grafica all'opera di Spazzapan, i cui valori restano preminenti anche quando egli fa intervenire il colore vivo preferendo la rapida tecnica a tempera, nel senso che il colore quando c'è non copre ma rafforza l'idea grafica..."*

*E' nei disegni che la rappresentazione vigorosa, umorosa, energica, sferzante come una frustata anche nei momenti di tenera malinconia o di lunare divertissement, mostra le stimmate di uno slancio indiscriminato, di una combustione rapida, di una rapacità sensoria che non conoscono limiti e si esaltano nella loro quasi fisica libertà, sicchè sovente essi figurano immagini senza pace."*²⁰⁹

Per quanto riguarda Morlotti e Romiti, si tratta ancora di scelte che ribadiscono il legame effettivo tra la critica di Arcangeli e quella di Carluccio, il quale per entrambi sottolinea quello che risulta essere l'aspetto principale dei pittori sostenuti dal critico bolognese, cioè una pittura che nasce da un dialogo profondo tra le cose e l'artista.

I ventisei quadri di Morlotti, ormai alla sua sesta presenza nell'esposizione torinese, appartengono tutti al periodo compreso fra il '54 e il '59 che indusse Arcangeli al suo saggio sugli ultimi

209Ibid.

naturalisti. Come osserva Carluccio, le opere in questione prendono avvio dalla svolta importante per la storia del pittore rappresentata dai dipinti di "lavandaie" in riva all'Adda del '52. *"Molti, infatti, che negli ultimi anni, per un breve equivoco, hanno risciacquato i loro pennelli nei riflessi del fiume che sull'argine della Brianza, dal traghetto di Imbersago a Merate, è divenuto la corrente mitica di Morlotti, si sono fermati di fronte alla difficoltà di ricreare la sostanza di una rappresentazione pittorica oltre la buccia delle cose e di suscitare per la sola alchimia delle formule una vita che non sta nelle cose ma che può filare soltanto nelle maglie del dialogo stretto tra le cose e l'uomo..."*

*Non conosco altra idea della natura che sia ugualmente animata e popolata; che involga sensualità e pudore, asperità e tenerezze, che diventi cioè calda presenza di sostanza vivente consapevole dei suoi limiti organici, quante ne involge l'idea di Morlotti."*²¹⁰

La settima ed ultima edizione si realizza nel 1961 nel nuovo edificio della Galleria Civica d'Arte Moderna e presenta, ormai all'epilogo della sua storia, una carrellata riassuntiva delle sue presenze più costanti. Compare come presidente Marella Agnelli,

²¹⁰Luigi CARLUCCIO, Ennio Morlotti, *ibid.* Sui rapporti fra Carluccio e Morlotti in occasione della mostra Francia-Italia del 1959, sono interessanti i testi di due lettere scritte dal pittore al critico e datate 8 agosto '59 e 20 agosto '59. In esse si discutono gli accordi organizzativi per la mostra, con alcuni riferimenti al movimento dei quadri da includere nell'esposizione, in particolare all'opera "I carciofi" della collezione Testori. Per i testi delle lettere vedi Appendice pp.198-200.

legata negli anni successivi al gruppo degli "Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea" che il critico considerava come una filiazione dell'esperienza Francia-Italia. L'elemento di maggiore interesse fra i vari espositori, in un'ottica che voglia indagare soprattutto gli artisti su cui si concentrava l'attenzione di Carluccio, risulta essere costituito da Balthus, pittore poco conosciuto che proprio Carluccio introdusse per la prima volta in Italia con una mostra alla Galleria Galatea nel 1958²¹¹ e ripropose, dopo molti anni di distanza, alla Biennale da lui diretta nel 1980.

In conclusione, sembra opportuno sottolineare come il dilungarsi nell'analisi delle sette mostre torinesi non voglia essere in questa sede un motivo di studio globale di un avvenimento che pure rappresentò un luogo privilegiato, parallelo alla Biennale veneziana, di osservazione sul passaggio dalle tematiche artistiche della "ricostruzione", incentrate sul dualismo astrattismo-realismo e la diffusione progressiva del nuovo clima informale al quale non era estranea una certa persistenza della figura.

Quello che interessa è invece lo studio di una vicenda nella quale sono leggibili chiaramente gli interventi di Carluccio e lo spostamento dei suoi interessi nell'arco di un decennio ricco di stimoli quale fu quello degli anni Cinquanta.

²¹¹Sulla mostra di Balthus alla Galatea vedi: Luigi CARLUCCIO, Balthus, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 10-30 aprile 1958; Luigi CARLUCCIO, La prima mostra di Balthus in Italia. Un pittore solitario, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 16 aprile 1958, p.3.

Gli scambi tra "Francia-Italia" e la Galleria Civica d'Arte Moderna: mutamenti nella politica degli acquisti.

L'importanza ed il ruolo di un fenomeno culturale come quello delle mostre "Francia-Italia", consiste non soltanto in una nuova generica possibilità di rinnovamento culturale in ambito cittadino, ma assume in modo più specifico un significato rilevante nel momento in cui si osservano i risultati concreti e duraturi che questa esposizione fu in grado di produrre all'interno delle istituzioni torinesi che si occupavano di arte contemporanea.

In particolar modo, fu la Galleria Civica d'Arte Moderna a trovare nella rassegna un motivo di aggiornamento sui temi più recenti dell'arte contemporanea italiana e straniera, potendo usufruire in questo senso di un nuovo canale di acquisti che in questo periodo costituiva, insieme alla Biennale veneziana, l'unica occasione di confronto con l'ultima produzione artistica internazionale.

Il dialogo fra mostre ed istituzione, fu reso possibile soprattutto dalla presenza in entrambe le realtà culturali di personalità di critici, come Viale e Carluccio, che seppero trasformare l'iniziativa temporanea delle prime in un incremento stabile per la seconda, favorendo un dibattito critico che fu in grado

di modificare, lentamente ma significativamente, la linea degli acquisti della Galleria. Il ruolo assunto da Carluccio nello sviluppo di questo dialogo rappresenta uno degli aspetti rilevanti sul quale indagare i suoi indirizzi ed interessi, con la possibilità di valutare in parallelo quanto fosse concreta e fattiva la presenza del critico a Torino. Certamente, la sua possibilità di intervento in merito alle scelte del museo assunse una connotazione ufficiale soltanto con il suo ingresso nel Comitato Direttivo, nel 1957; ma la sua partecipazione fu senz'altro precedente, inquanto legata al dibattito critico-artistico, non solo torinese ma italiano, che nel corso di tutti gli anni Cinquanta permise la realizzazione di iniziative come "Francia-Italia".

Un confronto fra le opere attualmente presenti alla Galleria Civica ed i cataloghi delle "Francia-Italia" mostra chiaramente come, fra il '51 ed il '61, sia entrato nel museo un numero piuttosto rilevante di dipinti non soltanto per mezzo di acquisti diretti, ma anche attraverso l'attività di donatori pubblici e privati che attingevano all'esposizione.²¹² Il risultato complessivo fu quello di un ingresso costante di opere che, se guardate nel loro insieme, possiamo per gran parte avvicinare alle linee critiche ed alle personalità artistiche con le quali Carluccio si trovò a dialogare, o delle quali fu egli stesso promotore. Acquisti come quelli di Licini,

²¹²Si tratta in particolare di: Amministrazione Provinciale; Camera di Commercio di Torino; Benedetto Fiore; Giovanni Agnelli; Umberta Ajmone Marsan Nasi.

Morlotti, Mandelli, Masson, Saroni e di tutta la cospicua serie di pittori francesi dell'ultima generazione, alla luce di quanto analizzato in precedenza, sono indubbiamente da mettere in rapporto con Carluccio ed assumono ancora oggi nel museo anche il ruolo di testimonianza storica della sua attività, illustrandone alcuni aspetti importanti.

Per questo motivo sembra interessante produrre una elencazione, nata da un confronto fra i cataloghi della Galleria Civica e quelli delle mostre "Francia-Italia", che riassume tali acquisti.²¹³

Quadri della Galleria Civica d'Arte Moderna acquistati presso le mostre "Pittori d'oggi. Francia-Italia" 1951-1961.

Quadri acquistati alla I Mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia", Torino, Palazzo delle Belle Arti, 1951.

AFRO (Afro BASALDELLA) *New York*, 1950, tempera e carboncino su tela, 68X90 cm.

Dono dell'Amministrazione Provinciale, Torino, 1960.

Bruno CASSINARI *La capra*, 1951, olio su tela, 140X101 cm.
Acquisto I Mostra Francia-Italia, Torino, 1951.

Jean Jacques DEYROLLE *Orange*, 1951c., olio su tela, 40X80 cm.

Acquisto I Mostra Francia-Italia, Torino,

²¹³Per questo confronto sono stati utilizzati, oltre ai sette cataloghi delle mostre "Pittori d'oggi. Francia-Italia" dal 1951 al 1961, i due cataloghi della Galleria Civica: Luigi MALLÉ, I dipinti della Galleria d'Arte Moderna, catalogo, Torino 1968; Rosanna MAGGIO SERRA, Riccardo PASSONI (a cura di), Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Il Novecento. Catalogo delle opere esposte, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1993. Per gli acquisti della Galleria Civica negli anni che qui interessano è utile consultare inoltre P. FOSSATI, R. MAGGIO SERRA, M. ROSCI (a cura di), Le collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino 1945-1965. Arte italiana e straniera, catalogo della mostra, Torino 1987, Electa, Milano 1987, in particolare il saggio di Marco ROSCI, Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte Moderna dopo il 1945, pp. 20-28 e le tabelle degli acquisti dal 1945 al 1965, pp. 406-421.

1951.

Hans HARTUNG
tela, 146X96,5 cm.

Composition T. 50-5, 1950, olio su

Acquisto I Mostra Francia-Italia, Torino,

1951.

Alfred MANESSIER
cm.

Longwi la nuit, 1951, olio su tela, 146X134

Acquisto I Mostra Francia-Italia, Torino,

1951.

Mattia MORENI
olio su tela, 236X198 cm.

Nel porto di Antibes (Antibes), 1951,

Dono di Giovanni Agnelli, Torino, 1952.

Pierre PRUVOST
tela, 50X100 cm.

Mais sur fond rouge, 1951, olio su

Dono della Camera di Commercio, Torino,

1957.

Paul REBEYROLLE

Nature morte, 1950, olio su tela, 27X41 cm.

Acquisto dal rag. Benedetto Fiore, Torino,

1959.

Giuseppe SANTOMASO
75X130 cm.

Peschereccio, 1951, olio su tela,

Acquisto I Mostra Francia-Italia, Torino,

1951.

Pierre SOULAGES
65X92 cm.

Composition, 1951, olio e smalto su tela,

Acquisto dal rag. Benedetto Fiore, Torino,

1959.

Pierre TAL COAT

La grotte, 1951c., olio su tela, 73X78 cm.

Acquisto I Mostra Francia-Italia, Torino,

1951.

Maria Helena VIEIRA DA SILVA
101X81,5 cm.

Chantier, 1950, olio su canapa,

Acquisto dal rag. Benedetto Fiore, Torino,

1959.

Maria Helena VIEIRA DA SILVA
cm.

Chantier, 1950, olio su tela, 65X55

Dono dell'Amministrazione Provinciale,

Torino, 1955.

Quadri acquistati alla II Mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia", Torino, Palazzo delle Belle Arti, 1952.

André MARCHAND
100X82 cm.

Le sommeil dans la forêt, 1952, olio su tela,

Acquisto II Mostra Francia-Italia, Torino,

1952.

Joseph PRESSMANE *Espagnole*, olio su tela, 44,5X31,5 cm.
Dono del rag. Benedetto Fiore, Torino, 1960.

Atanasio SOLDATI *Piccola composizione (Fantôme incantato)*, 1951, olio su tela, 45X45 cm.
Acquisto II Mostra Francia-Italia, Torino, 1952.

Luigi SPAZZAPAN *San Giovanni (San Giovanni Battista)*, (1947), olio e china su carta applicata su masonite, 85X180 cm.
Acquisto dal rag. Benedetto Fiore, Torino, 1959.

Quadri acquistati alla III Mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia", Torino, Palazzo delle Belle Arti, 1953.

AFRO (Afro BASALDELLA) *Paese di notte*, 1953, olio su tela, 85X65 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino, 1953.

Renato BIROLI *Storia di mare (Tramonto della luna)*, 1953, olio su tela, 93X114cm
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino, 1953.

Roger BISSIÈRE *Rouge, noir et orange*, 1951, tempera su carta applicata su faesite, 43X129cm.
Dono dell'Amministrazione Provinciale, Torino, 1955.

Francisco BORÉS *Composition en gris et blanc*, 1952, olio su tela, 89X116 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino, 1953.

Piero GARINO *Paese*, 1953, olio su tela, 70X50 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino, 1953.

Franco GENTILINI *La cattedrale*, 1953, olio su tela, 65X93 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino, 1953.

Fernand LÉGER *Un oiseau rouge, des branches vertes, devant des troncs d'arbres*, 1951, olio su tela, 92X65 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino, 1953.

Gino MELONI *I fiori grandi*, 1953, olio su tela, 76X65 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino,

1953.

Mario RADICE *Ritratto segreto*, 1936, olio su tela, 79X99 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino,

1953.

Ilario ROSSI *Disgelo*, 1953, olio su tela, 158X79 cm.
Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino,

1953.

Emilio VEDOVA *Dal ciclo della natura n.9*
(*spaziale=invasione*), (1953), tempera su tela,
167X130 cm.

Acquisto III Mostra Francia-Italia, Torino,

1953.

Quadri acquistati alla IV Mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia", Torino, Palazzo
Madama, 1955.

Gastone BREDDO *Composizione*, 1955, olio su tela, 71X91 cm.
Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,

1955.

Roger CHASTEL *La veillée*, 1952, olio su tela, 162X192 cm.
Dono di Umberta Ajmone Marsan Nasi,
Torino, 1956.

Alexandre GARBELL *Londres*, 1955, olio su tela, 130X97 cm.
Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,

1955.

Nicola GALANTE *Pesci e ventaglio*, 1955, olio su tela, 40X50
cm.
Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,

1955.

Ennio MORLOTTI *Campo di granoturco*, 1955, olio su tela,
100X120 cm.
Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,

1955.

Sergio ROMITI *Natura morta*, 1955, olio su tela, 70X55 cm.
Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,

1955.

Atanasio SOLDATI *Composizione*, 1940, olio su tela, 55X55 cm.
Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,

1955.

Atanasio SOLDATI *Tempera n.4 (Fantôme nella notte)*, 1953,
tempera su carta, 23,7X32,3 cm.
Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,

1955.

Atanasio SOLDATI *Tempera n.15*, tempera su carta, 23,5X32,5

- cm.
1955. Acquisto IV Mostra Francia-Italia, Torino,
- Raoul UBAC *Cible I*, 1954, tempera su carta, 65X50 cm.
Torino, 1956. Dono dell'Amministrazione Provinciale,
- Ossip ZADKINE *Les deux rivières*, 1950, tempera su
carta, 46X62 cm. Dono della Camera di Commercio, Torino,
1957.
- Quadri acquistati alla V Mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia", Torino, Palazzo
delle Belle Arti, 1957.
- Francesco CASORATI *Paesaggio animato*, 1957, olio su tela,
99X119 cm. Dono di Umberta Ajmone Marsan Nasi,
Torino, 1960.
- Jules CHAPOVAL *Composition abstraite*, 1951, olio su tela,
106X54 cm. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- Carlo CORSI *Due figure*, 1955, olio su tela, 50X70 cm.
1957. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
- Mario DAVICO *Cavalcata silenziosa*, 1955, olio su
tela, 115X125 cm. Acquisto V mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- Jean LE MOAL *La plage à midi*, 1945, olio su tela, 32X61 cm.
1957. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
- Riccardo LICATA *Pittura C.12 I.F.*, 1957, olio su tela, 50X70
cm. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- Oswaldo LICINI *La sera (grande)*, (1950), olio su
faesite, 114X65 cm. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- Oswaldo LICINI *L'inverno*, (1951), olio su tela, 67X50
cm. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- André MASSON *Coucher de soleil à La-Roche-Bujon*,

- (1953), olio su tela,
Torino, 1957. 116,5X89 Acquisto V Mostra Francia-Italia,
- Hans REICHEL *Acquarelle n.36*, 1956, acquarello su
carta, 36X23 cm. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- Sergio SARONI *Figura e squarto (Presenze) (Studio*
per figura) (Figura rossa), 1957, olio e smalto
su tela, 110X150 cm. Acquisto V mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- Emilio SCANAVINO *Rituale*, 1957, olio su tela, 121X149 cm.
Torino, 1960. Dono di Umberta Ajmone Marsan Nasi,
- Domenico SPINOSA *Macchina per tessitura*, 1957, olio su tela,
90X75 cm. Acquisto V Mostra Francia-Italia, Torino,
1957.
- Quadri acquistati alla VI Mostra "Pittori d'oggi. Francia-Italia", Torino, Palazzo
delle Belle Arti, 1959.
- Giuseppe AJMONE *Dolce paese*, 1959, olio su tela, 73X60 cm.
1959 (1960). Acquisto VI Mostra Francia-Italia, Torino,
- Bruno CASSINARI *Estate*, 1958, olio su tela, 96X130 cm.
1959 (1960). Acquisto VI Mostra Francia-Italia, Torino,
- Eugene DE KERMADEC *Pure tentative*, 1958, olio su tela,
92X73 cm. Acquisto VI Mostra Francia-Italia, Torino,
1959.
- Paola LEVI MONTALCINI *Avventura nel tempo*, 1958, olio su tela,
130X135 cm. Acquisto VI Mostra Francia-Italia, Torino,
1959.
- Ennio MORLOTTI *Granoturco*, 1958, olio e smalti su tela, 74X58
cm. Acquisto VI Mostra Francia-Italia, Torino,
1959.
- Louis Armand NALLARD *Paysage*, 1958, olio su tela, 92X73 cm.
1959. Acquisto VI Mostra Francia-Italia, Torino,
- Luigi SPAZZAPAN *Ramages*, china su carta, 117X44 cm.

1959. Acquisto dal rag. Benedetto Fiore, Torino,

Quadri acquistati alla VII Mostra "Francia-Italia", Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1961.

Renato GUTTUSO *Gente in strada (Passaggio pedonale)*, (1956-57), tempera e carboncino su carta, 210X157 cm.
Acquisto VII Mostra Francia-Italia, Torino, 1961 (1962).

Henri HAYDEN *Les champs*, 1960, olio su tela, 73X100 cm.
Acquisto VII Mostra Francia-Italia, Torino, 1961.

Pompilio MANDELLI *Due figure*, 1961, olio su tela, 100X125 cm.
Acquisto VII Mostra Francia-Italia, Torino, 1961.

Cesare PEVERELLI *La grande dimora*, 1961, olio su tela, 200X300 cm.
Acquisto VII Mostra Francia-Italia, Torino, 1961.

Gli "ultimi naturalisti" tra Bologna, Milano e Torino.

"Ultimi naturalisti" alla Galleria La Bussola. 1954-1955.

La posizione critica di Carluccio nel corso degli anni Cinquanta, alla luce delle posizioni assunte nei confronti del dibattito fra realismo e astrattismo, mantiene le distanze dalle cosiddette "poetiche di gruppo", sia per quanto riguarda l'arte astratta, sia dalle manifestazioni realistiche socialmente impegnate. Le sue scelte si orientano piuttosto, già dalla fine degli anni Quaranta, su uno studio approfondito delle ricerche di quegli artisti del primo Novecento che nel clima entusiastico delle nuove avanguardie venivano rifiutati come rappresentanti di posizioni "reazionarie".

Questo tipo di orientamento si manifesta nell'attività svolta da Carluccio alla Bussola, galleria aperta in via Po da Renato Gissi e passata, con il nome "la Nuova Bussola", sotto la direzione artistica di Carluccio dal 1947 al 1955, quando fu assunta da Giuseppe Bertasso con una collaborazione organizzativa di Carluccio che proseguì ancora per alcuni anni. Fin dall'inizio la Bussola fu la galleria di fiducia di Casorati seguendone l'attività artistica da quando fu fondata ed intensificando le sue personali e la sua presenza in collettive nel corso degli anni Cinquanta; ancora

nel '59, scontrandosi con chi accusava il pittore di una sorta di limite posto agli sviluppi della nuova pittura a Torino, Carluccio sosteneva la posizione dell'artista contro chi "*attinge tanta fiducia in una ricchezza così diversa e grande di motivi del tempo presente da mettere vittoriosamente a confronto con il passato.*"²¹⁴

Espongono in questi anni alla Bussola artisti figurativi del Novecento come Carrà, De Chirico, Savinio, Morandi, Sironi, De Pisis, Galante, Spazzapan, ma vengono anche presentate mostre che guardano all'Europa come quelle di Ensor e di Fuchs nel '50, di Klee e di Kandinskij nel '51, di Chagall e di Léonor Fini nel '52 e di Braque nel '53; offrendo inoltre un panorama di giovani artisti come ad esempio Mario Merz che tenne qui la sua prima personale nel 1954.²¹⁵

Ciò che risulta direttamente collegato agli svolgimenti delle linee critiche di Carluccio, oltre al distacco dalle polemiche astratto-realiste per un recupero delle singole personalità pittoriche del Novecento, è una serie di mostre che a partire dal 1954 testimoniano il suo accostamento alle tematiche dell' "ultimo naturalismo" formulate da Francesco Arcangeli, anch'esse opposte sia ad un'astrazione formale di matrice cubista, sia al neo-realismo

214Luigi CARLUCCIO, Altre vicende della città di Torino, introduzione al catalogo della mostra Felice Casorati, Torino, Galleria "La Bussola", febbraio 1959.

215Sull'attività della galleria La Bussola, cfr: Michel BOUREL, Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica, in Ida GIANELLI (a cura di), Un'avventura internazionale..., op. cit., p.123; Intervista a Giovanni Bertasso, *ibid*, pp.154-157.

che pareva a quella data sopravvivere con una certa qualità soltanto nell'esperienza di Guttuso.²¹⁶

Nel 1954, Arcangeli chiama a ideale raccolta una schiera di artisti uniti, nel ricorso alla natura, dall'intenzione comune di superare la situazione italiana del dopoguerra caratterizzata da una evoluzione del postcubismo picassiano, successivamente sfociata nelle ricerche astratto-concrete che troviamo ancora compatte nelle esposizioni di "Francia-Italia" fino al 1953, all'interno delle quali il rapporto culturale fra Arcangeli e Carluccio ebbe occasione di approfondirsi e di dar luogo ad uno scambio successivo

La proposta di una linea alternativa alle soluzioni pittoriche dei primi anni Cinquanta che nascevano sotto la diretta influenza di Picasso, necessaria premessa alla formulazione dell'ultimo naturalismo, viene più volte dichiarata da entrambi i critici e trova una chiara formulazione in uno scritto di Arcangeli pubblicato su "Paragone" nel 1952, intitolato *Picasso, 'voce recitante'*.²¹⁷ Dopo la constatazione dell'enorme risonanza che l'opera del pittore

²¹⁶Su una posizione chiaramente opposta a questa tendenza critica, Galvano, protagonista nel 1955 di un significativo dibattito con Arcangeli tenuto a Torino alla Pro cultura femminile, nel 1960 scrive: "Meno riuscito sembra l'altro miracolo su cui Carluccio puntò ad un certo momento: l'asse "Torino-Bologna". Si sa di che cosa si tratta. Dalle pagine di "Paragone" ad alternativa al fatiscante neo-realismo che non aveva resistito malgrado il talento fuori discussione di Guttuso, al generale declino della politica culturale dei comunisti, e al quale dovevano dare il colpo di grazia i quadri esposti a Venezia nel '56 e nel '58 nel padiglione dell'URSS, era stato lanciato un neo-naturalismo in cui si mescolavano la rivendicazione della tradizione impressionista, molta "poeticità", un pizzico di "cristianesimo sociale" e una non meglio identificata «Natura»..." Cfr. Albino GALVANO, *La pittura a Torino*, op. cit., pp. 137-138.

²¹⁷Francesco ARCANGELI, *Picasso, 'voce recitante'*, in "Paragone", anno IV, n.47, Firenze, novembre 1953, pp.45-77.

spagnolo ha provocato sulla cultura artistica del tempo, Arcangeli esprime la sua disapprovazione "ancor più che estetica, morale" nei riguardi dell'opera complessiva di Picasso. Con un chiaro riferimento all'interpretazione della sua pittura come presa di posizione morale nei confronti della società -che fu il motivo centrale di un'influenza dell'arte di Picasso su quella realista socialmente impegnata del dopoguerra- Arcangeli nega l'esistenza di una capacità di coinvolgimento effettivo dell'artista nei fatti della storia, considerandolo piuttosto un "accademico rilevatore di forme" : *"Quanto all'impegno umano di questa epoca picassiana, al suo significato sociale, è proprio la lettura della forma che ci diffida dal sottolinearlo. Non desideriamo prender lucciole per lanterne, ecco tutto. Non ci riesce di vedere, in queste immagini picassiane, più di una forma di populismo subito distratto verso significati simbolici, verso una estetizzante solennità e dignità: poveri, ne son sempre esistiti, e si può pensare ch'essi siano maestosi come filosofi o come asceti anche senza voler rivendicare nulla per loro. Operai, non se ne trovano, o ben pochi, nell'opera di Picasso. Nessuno pensi di vedere, senza grave errore, nel maestro di Málaga il primo campione di un nascente socialismo latino. Picasso non è nè Rivera nè Orozco, la sua arte non volle essere redentrice che in un senso troppo remoto e letterario per avere efficacia in tal senso. E nessuno farà parlare i suoi quadri*

fino a tanto che dicano: 'Venite, oppressi della mia gente, oppressi di tutte le rive che il mare bagna; venite, desesperados, gitani, peones, guappi, indios, moriscos; è la vostra ora, Pablo Picasso combatte, con la sua arte, per voi'. E' un discorso che si può immaginare, ma che non è stato fatto."²¹⁸

Una polemica che giunge alla messa in dubbio del valore di "Guernica", quadro di riferimento per la pittura sociale del dopoguerra: "Naturalmente non crediamo, nel senso pieno della parola, né a 'Guernica'; né tanto meno al 'Massacro in Corea'; né alla 'Guerra', né alla 'Pace'...se tanta gente non restasse come ipnotizzata da questo quadro, se lo 'vedesse' finalmente, non vi troverebbe più tanta tragedia, tanta caotica e terrificante violenza... Fossi comunista, non affiderei davvero la difesa della mia pace al fantoccione sbadato e quasi demente che imbraccia asta e scudo, nel gran quadro della Guerra..."²¹⁹

Viene svalutata anche l'appartenenza di Picasso all'avanguardia maturata con "Les demoiselles d'Avignon", rilevando nel pittore un'incapacità di "afferrare la vita, la vita dell'oggi più immediato, più arrischiato, dell'avanguardia" e di portare alle conseguenze estreme un atteggiamento di rivolta che fu invece tipico dell'anarchia del surrealismo. Nella conclusione, accanto alla motivazione del suo rifiuto -"Vorremmo che si

218Ibid., p.53.

219Ibid., pp.73-74.

comprendesse che l'opera picassiana, anzichè portare chiarezza, ha lasciato più torbide le acque dell'arte e dell'umana moralità: perchè il maestro di Málaga è stato abbastanza grande per stupire e confondere un'epoca; non abbastanza per distruggerla e rinnovarla."²²⁰- Arcangeli cita i pittori che considera i veri protagonisti dell'epoca; i nomi sono quelli di Matisse, Klee, Soutine, Morandi, Bonnard, Braque, Rouault, Modigliani, Carrà, De Pisis, Chagall ed è evidente in questo elenco come si tratti degli stessi che anche Carluccio proponeva come alternativi ad una cultura artistica che si orientava quasi esclusivamente sulle proposte di innovazione provenienti dall'area francese.

Nel novembre del 1954 esce su "Paragone" il saggio di Arcangeli *Gli ultimi naturalisti*, testo essenziale per quanto riguarda la definizione critica proposta dallo studioso bolognese in riferimento ad un'area padana -"*la nostra provincia italiana di settentrione*"- sulla quale si concentrano i suoi studi di allievo longhiano e che comprende Emilia, Piemonte e Lombardia.²²¹ Se si considerano alcune circostanze che hanno preceduto la formulazione del saggio è possibile osservare come l'individuazione degli artisti che rispondono ai requisiti di un nuovo rapporto con la natura di tipo dialettico sia avvenuta attraverso

²²⁰Ibid., p.76.

²²¹L'interesse di Arcangeli per quest'area geografica e le motivazioni delle sue scelte culturali sono chiaramente leggibili nell'introduzione al volume Francesco ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale*, Edizioni Alfa, Bologna 1976, pp.1-8.

scambi culturali nei quali, oltre alla presenza di Giovanni Testori, quella di Carluccio occupa una posizione non irrilevante. I contatti di Arcangeli con Torino, dove egli aveva insegnato nel 1950, sono collegati a rapporti di amicizia e di collaborazione con Carluccio, in particolare in occasione delle mostre "Francia-Italia" che già nella prima edizione del 1951 vedono il bolognese nella commissione degli inviti e che nelle successive mantengono in alcuni loro aspetti un'impronta della critica del "naturalismo".

Nell'aprile del 1954 Arcangeli presenta alla galleria torinese La Bussola, con la collaborazione di Carluccio, una mostra di artisti bolognesi che comprende opere di Bendini, Ciangottini, Corsi, Ferrari, Mandelli, Pancaldi, Pulga, Romiti, Rossi, Vacchi, tentando un collegamento fra artisti bolognesi e torinesi all'interno della situazione da lui promossa e teorizzata.²²² Si chiariscono in quest'ottica le posizioni assunte da Carluccio in occasione della Biennale veneziana del '54; la sua disapprovazione, tranne per

²²²Nel catalogo di questa mostra, Arcangeli scrive: "La mostra che la Galleria della Bussola presenta al pubblico torinese non si propone di rappresentare tutti gli aspetti della pittura d'oggi a Bologna; e, d'altra parte, non è una mostra di gruppo e nemmeno di tendenza. Il sottoscritto ha voluto piuttosto riunire alcuni pittori che, senza essere legati da un programma, hanno tutti sentito, però, la necessità di affrontare esperienze ritenute fondamentali dell'arte contemporanea... Stanchi probabilmente degli aspetti divulgativi e involutivi che contrassegnano ormai l'astrattismo, e certamente sospettosi delle soluzioni aprioristiche (e perciò non vitali nei confronti dell'arte) che di quei problemi di nuova umanità tende a dare, nel suo complesso, il neorealismo, essi affrontano spontaneamente la difficile impresa di rinnovare, o per lo meno di tener vive, le esperienze per cui almeno grandi artisti espressero un loro mondo poetico, individuale ma non individualistico." Cfr. Francesco ARCANGELI, Pittori bolognesi presentati da Francesco Arcangeli. Bendini, Ciangottini, Corsi, Ferrari, Mandelli, Pancaldi, Pulga, Romiti, Rossi, Vacchi., catalogo della mostra, Torino, Galleria La Bussola, aprile 1954. Il testo di questo catalogo è stato ripubblicato in un recente volume che raccoglie numerosi scritti di Arcangeli redatti in occasione di mostre: Francesco ARCANGELI, Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973 (introduzione di Dario TRENTO), Accademia Clementina di Bologna, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1994.

quanto riguarda l'opera di Carlo Levi e Renato Guttuso, nei confronti dei pittori interpreti del cosiddetto neorealismo italiano definiti "*volontari all'avanguardia delle forze illustrative*"²²³ e la sua attenzione per "*un ritorno alla natura, sia pure come a un termine di pura emozione, che appare autentico in altri pittori della cosiddetta generazione di mezzo.*"²²⁴

Nel dicembre dello stesso anno si apre a Bologna la galleria "La Loggia", condotta da Maria Pederzini e Bruno Nanni e che diventerà in poco tempo il luogo bolognese nel quale convergeranno le proposte dialettiche di Arcangeli e Carluccio dando spazio ai nuovi "naturalisti" milanesi, bolognesi, torinesi e spoletini e sostenendo negli anni immediatamente successivi il confronto della situazione italiana con quella europea.

Nel gennaio del 1955 Carluccio ripropone alla Bussola di Torino il confronto fra le ricerche artistiche comuni con una mostra intitolata "*Niente di nuovo sotto il sole*" nella quale sono esposti "*Accanto a Francesco Casorati e Mauro Chessa, e al peso del loro nome, accanto agli altri torinesi -Tabusso, Saroni, Soffiantino, Ruggeri, Corrado Levi, Nino Aimone, Biglione, Merz, Capetti-Arturo Carmassi ex torinese nato a Lucca e Giuseppe Ajmone nato a Novara; Piero Raspi raccolto a Spoleto, Vacchi, Romiti,*

223Luigi CARLUCCIO, *Volontari all'avanguardia delle "forze illustrative"*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 23 luglio 1954, p.3.

224Luigi CARLUCCIO, *Ritorno alla natura come pura emozione*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 27 giugno 1954, p.3.

*Pancaldi e Bendini, i bolognesi dell'ultima leva." in una "piccola antologia" nella quale "il verismo e l'astrattismo sembrano esclusi" e in cui "riverbera sempre l'oggetto naturale e l'orizzonte sensibile. Anche se quell'oggetto e quell'orizzote sono niente altro che impulsi reconditi, fantasmi letterari, larve embrionali."*²²⁵

Gli scambi ed i parallelismi fra la critica di Carluccio e quella di Arcangeli emergono nel saggio sugli ultimi naturalisti del '54, nel quale il critico bolognese esprime una poetica di segno esistenziale nata da uno stretto rapporto con gli artisti e con le loro opere che assume i caratteri di quella critica militante che appartiene anche a Carluccio, costantemente partecipe del divenire degli eventi artistici attraverso un contatto con gli artisti che non si limita a registrare ed interpretare il loro lavoro, ma assume innanzi tutto un carattere di rapporto umano di collaborazione.²²⁶ Quando Arcangeli scrive, in riferimento all'operare di Morlotti nell'estate del '54, *"mi pareva lavorasse anche per me"*²²⁷ e quando afferma, per i pittori inclusi nel suo saggio *"...vivono, li sento inquieti, con*

²²⁵Luigi CARLUCCIO, Niente di nuovo sotto il sole, catalogo della mostra, Torino, Galleria La Bussola, 4-18 gennaio 1955.

²²⁶Sulla critica di Arcangeli ed in particolare sui rapporti di collaborazione fra critico e pittore, cfr: Bruno TOSCANO, Critici e pittori: una "gloriosa gara", in Morlotti. Opere 1940-1992 (a cura di Andrea BUZZONI), catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 6 marzo-12 giugno 1994, pp.13-14; Dario TRENTO, Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea 1941-1947, introduzione al volume Francesco ARCANGELI, Arte e vita..., op. cit., pp. 15-47. Un saggio interessante sulla critica d'arte e sulla produzione artistica bolognesi dal secondo dopoguerra fino agli anni Ottanta è: Claudio CERRITELLI, Bologna e dintorni, in AA.VV., La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990, tomo secondo, cit., pp.465-481.

²²⁷Francesco ARCANGELI, Gli ultimi naturalisti, in "Paragone", anno V, n.59, Firenze, novembre 1954, p.29, ora in Francesco ARCANGELI, Dal romanticismo all'informale. II. Il secondo dopoguerra, Einaudi, Torino 1977, p.315.

me"²²⁸, esprime un concetto di critica d'arte che più volte abbiamo ritrovato negli atteggiamenti di Carluccio nei confronti degli artisti dei quali scriveva.

Allo stesso modo, il rifiuto degli schemi ideologici e la lettura degli artisti secondo un'analisi focalizzata su una biografia che è insieme personale e sentimentale e che tiene conto soprattutto della personalità del singolo pittore, è una caratteristica che possiamo osservare in entrambi: "*Questi, che mi piace di riunire per breve tempo sulle pagine di questa rivista, non sono un gruppo; e alcuni si troveranno in questa compagnia senza averlo saputo prima. Meglio così, e c'è da augurarsi che non si organizzino mai.*"²²⁹; come l'attenzione costantemente rivolta ai rapporti tra le personalità individuali dei singoli personaggi e il loro ambiente di vita, che possiamo considerare per Arcangeli una ramificazione nuova derivata dall'insegnamento della metodologia longhiana²³⁰ e per Carluccio un'esigenza di indagare le radici del

228Ibid., p.43.

229Ibid., p.32.

230Sull'insegnamento di Longhi a Bologna e sull'influenza del suo metodo sulla critica di Arcangeli cfr. M. LIPPARINI, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in A.BATTISTINI (a cura di), *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista*, Franco Angeli Editore, Milano 1992, pp. 34-45; A. EMILIANI, *Il respiro vivo dell'intelligenza e del cuore*, in A.GRAZIANI, *Scritti e lettere. II. Le lettere (1934-1943)*, (a cura di T. GRAZIANI LONGHI), Nuova Alfa, Bologna 1993, pp.17-138.

"Arcangeli innestava nel tronco della storia dell'arte longhiana una ramificazione nuova. Essa faceva emergere una figura d'artista non più conclusa nell'uso delle sue prerogative linguistiche e invece 'dipendente' dalla civiltà umana cui apparteneva. La posizione che Arcangeli aveva finito per occupare nell'arte contemporanea cominciava a coinvolgere la storia facendole assumere connotati nuovi. Accanto ai processi propriamente figurativi a spiegare l'opera d'arte si accostano la storia sentimentale dell'artista e del mondo in cui viveva, le stratificazioni ideologiche e culturali, in altre parole le forme del suo legame emotivo e culturale col mondo circostante." Cfr. Dario TRENTO, *Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea...*,cit., p.32.

mondo interiore degli artisti attraverso la ricostruzione del loro mondo esteriore, sostenuta da una capacità narrativa per certi aspetti accostabile a quella di Testori.

Dopo aver riunito i pittori bolognesi e lombardi coinvolti nella sua poetica, Arcangeli introduce nello scritto un riferimento a Torino e cita gli artisti che nello stesso periodo venivano sostenuti da Carluccio: *"Forse, degli anni torinesi di Moreni si possono avvertire riflessi in un gruppetto di giovanissimi da qualche tempo operanti: con gravità tutta piemontese si accampano, sulle tele, costiere di monti incupiti, splende il Po in controluce, crescono colline tra cui pare ancora abitare il ricordo di Pavese. E' quasi una variante austera del nuovo senso naturale; ancor più evidente, forse, in un Ruggeri, in un Saroni, in un Tabusso, che in un Francesco Casorati o in un Mauro Chessa. Ma non si insiste qui su un gruppo, certo notevole, di cui abbiamo una nozione troppo provvisoria; anche per non invadere le acque territoriali di quel critico vigile e penetrante che è Luigi Carluccio."*²³¹; ricordando le mostre "Francia-Italia" come il luogo in cui furono presentate esperienze pittoriche francesi in qualche modo analoghe all'esperienza dell'ultimo naturalismo: *"Sarà se mai questo il luogo per dire, posto che Torino è già confine di Francia, e perchè fu proprio alle mostre franco-italiane di quella città che ci rendemmo*

²³¹Francesco ARCANGELI, Gli ultimi naturalisti..., cit. p.41.

conto della cosa, che non mancano, nella affollatissima pittura contemporanea francese, fatti in qualche modo analoghi a quelli che tentiamo di indicare per la nostra pittura."²³²

Sono questi gli anni in cui Carluccio si interessa all'opera di Morlotti, pittore intorno al quale si svolge un ampio discorso critico che vede coinvolto, accanto ad Arcangeli, Giovanni Testori. La stima di Carluccio per Testori ed il loro rapporto di reciproca ammirazione rimane oggi sui cataloghi di alcune mostre curate dal critico milanese rimasti nella biblioteca di Carluccio, le cui dediche "A Gigi con affetto. Il suo Gian"²³³ testimoniano uno scambio insieme amichevole e culturale; e su alcuni articoli scritti negli anni Cinquanta da Carluccio in occasione di una serie di mostre che non riguardano direttamente l'arte contemporanea, ma che si rivolgono agli studi sul Manierismo compiuti da Testori.

Una di queste fu l'esposizione ospitata a Palazzo Madama nel 1955, intitolata "Manierismo piemontese e lombardo del Seicento".²³⁴ Il giudizio positivo che Carluccio esprime su di essa testimonia, su un altro versante, i contatti con l'ambito di studi,

232Ibid.

233Si veda ad esempio il catalogo della mostra G. Martino Spanzotti. Gli affreschi di Ivrea (a cura di Giovanni TESTORI), Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958, conservato nella biblioteca personale di Carluccio, oggi di proprietà della biblioteca del Dipartimento di Storia e tutela dei beni culturali e scienze storiche dell'Università di Udine.

234"Manierismo piemontese e lombardo del Seicento", Torino, Palazzo Madama, maggio-giugno 1955. Organizzata dal Museo Civico di Torino e dal Centro Culturale Olivetti di Ivrea. Catalogo a cura di Giovanni Testori, con presentazione di Vittorio Viale. Sono esposte 60 opere di: Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio da Varallo, D.Crespi, Novolone, Del Cairo.

legato alla figura di Longhi, che negli anni '50 si sviluppò nell'Italia settentrionale e che portò avanti una rivalutazione storica di quell'area padana o lombarda contrapposta a quella più nota della storia dell'arte italiana (tosco-romana e veneziana).

Scrive Carluccio: *"Il caso del '600 [...] è pregnante e patetico, e l'entusiasmo che molti giovani critici, di studi severi, mettono nell'affrontare le sale povere dei musei, i depositi, i fondi di magazzino e, infaticabili, mettono in salvo personaggi e opere mischiati nel mazzo, non è soltanto patetico; esso dà i suoi primi frutti, nè mette in giuoco soltanto la miglior conoscenza d'un'epoca. Qualcosa di più e di diverso. Sembra che stia montando una ventata antirinascimentale, antimatematica, antitoscana.*

*I fuochi ora si accendono da questa parte dell'Appennino, nella Valle Padana. Un ciclo affatto nuovo ha inizio, rispetto al quale il classico si fa lontano se non proprio estraneo."*²³⁵

Questa nuova e positiva lettura di certi aspetti del manierismo, troverà realizzazione in altre mostre significative: una a Vercelli, nell'aprile del 1956, dedicata all'opera di Gaudenzio Ferrari; una a Torino, nell'ottobre del '59 di Tanzio da Varallo, i cui referenti immediati sono ancora Arcangeli e Testori. Un articolo di recensione alla mostra di Vercelli sottolinea come essa rappresenti

²³⁵Luigi CARLUCCIO, Manieristi del '600, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 maggio 1955, p.3.

"[...] il secondo tempo di una partita che sarà lunga, e forse avrà alterne vicende, tra i sentimenti del grande "catino della padania" -come Francesco Arcangeli ha definito i domini spirituali stesi tra l'Appennino e le Alpi da una parte, e dall'altra l'intellettuale realizzazione, l'ideale perfezionamento della forma, in luci arcane, che sono caratteristiche del dominio toscano"²³⁶, e testimonia l'apprezzamento di Carluccio per Giovanni Testori, "[...] uomo di punta di una cultura all'apparenza poco accademica", capace di proporre giudizi in grado di scardinare le comuni accezioni e le interpretazioni diffuse, dotato di capacità narrative che gli permettono di elaborare "[...] pagine scritte con l'impeto, il calore, la proprietà, la bella lingua dell' "uomo del romanzo", che in certi momenti portano lontano dai problemi filologici."²³⁷ Caratteristiche che accomunano i due studiosi e che stanno alla base di stretti rapporti di amicizia e di collaborazione: non soltanto una ricerca storico-filologica che vuole giungere a definizioni sistematiche, ma una lettura personale e coinvolta, ricca di immagini verbali.

E' forse legittimo in questo senso individuare una linea precisa della critica d'arte italiana di quegli anni, che applica le proprie scelte sull'arte del passato per arrivare all'elaborazione di una lettura applicabile al contemporaneo. In questa ottica, la

²³⁶Luigi CARLUCCIO, Un pittore in polemica con i grandi del Rinascimento, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 14 aprile 1956, p.3.

²³⁷Ibid.

lettura che Testori propone del Manierismo, come di una pittura così legata alla realtà ed alla vita, quasi in senso esistenziale, con i dovuti apporti del realismo caravaggesco, può essere estesa fino ad arrivare al nome di Géricault e addirittura di Guttuso, "[...]nei momenti in cui, come si dice, lavorano con l'acqua che arriva fino alla gola e il pugnale puntato alle spalle."²³⁸

Si tratta, come osserva Carluccio, di uno "[...] spirito di volenterosa e spericolata partecipazione alla vita che, per li rami, attraverso il romanticismo, arriva giù, ai nostri giorni, magari sino a Guttuso. Quasi che un'eco della Marsigliese si avverta già in sordina nel cielo della Battaglia di Sennacherib."²³⁹ Seguendo questa linea si può giungere alla scelta verso un contemporaneo "naturalismo" che coinvolgerà Arcangeli, Testori e Carluccio portandoli a sostenere quelle particolari espressioni artistiche poste in opposizione, da un lato, al formalismo astratto-concreto teorizzato da Lionello Venturi, dall'altro al cosiddetto neorealismo e che convergerà in parallelo negli studi su Morlotti nel momento in cui egli, con l'abbandono delle esperienze cézanniane del gruppo di "Corrente" e della fase postbellica caratterizzata da un riferimento a Picasso, si stacca dal gruppo degli Otto e si orienta verso una ricerca che lo avvicina alla fazione longhiana che ritrova

238Giovanni TESTORI, prefazione al catalogo della mostra "Tanzio da Varallo", Torino, Palazzo Madama, ottobre 1959, pp. 13-32

239Luigi CARLUCCIO, L'aria della Valsesia nella pittura del Tanzio, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 30 ottobre 1959, p.3.

nella sua pittura quei valori di naturalismo e sentimentalismo padani caratteristici dell'indagine storiografica di Longhi.

Ad illustrare i rapporti fra Carluccio e Morlotti rimangono alcune lettere inviate dall'artista al critico fra il 1955 ed il 1960. In esse leggiamo gli scambi di opinioni sull'organizzazione di mostre, sulla vendita di quadri da parte della Bussola, su riunioni fra Carluccio, Morlotti, Arcangeli, Russoli, Testori, su accordi per viaggi comuni.²⁴⁰

In anni successivi agli scritti di Testori ed Arcangeli che costituirono le principali analisi storico-critiche sull'artista,²⁴¹ anche Carluccio -che ospita Morlotti già nella prima mostra "Francia-Italia" del 1951- realizza alcuni interventi a partire dall'articolo per la Biennale del '56, nel quale sottolinea "*...Altri invece sono in grado di apprezzare lo splendore smaltato del colore di Morlotti, avvertono che nell'irruenza con cui la superficie è aggredita, colmata, c'è un movimento sinceramente appassionato che ha una dolorosa misura di grandezza.*"²⁴²

240Per i testi delle lettere, cfr. Appendice, pp.183-204. Per un'analisi della corrispondenza fra Morlotti e Francesco Arcangeli, vedi il saggio: Massimo FERRETTI, Europei di terre antiche. Lettere fra Morlotti e Arcangeli, in Morlotti. Opere 1940-1992 (a cura di Andrea BUZZONI)...., cit., pp.18-65.

241I testi principali su cui è possibile leggere le posizioni dei due critici in rapporto a Morlotti sono: Giovanni TESTORI, Appunti su Ennio Morlotti, in "Paragone", anno III, n.33, Firenze, settembre 1952, pp.21-30; Francesco ARCANGELI, Morlotti, prefazione al catalogo della mostra, Bologna, Galleria Circolo di Cultura, 28 gennaio-9 febbraio 1954; Francesco ARCANGELI, Gli ultimi naturalisti..., cit.; Francesco ARCANGELI, Una situazione non improbabile, in "Paragone", anno VIII, n.85, Firenze, gennaio 1957, pp.3-45; Giovanni TESTORI, Realtà e natura, *ibid.*, pp.45-62.

242Luigi CARLUCCIO, La pittura italiana alla XXVIII Biennale di Venezia. Nascono da poetiche diverse i contrasti della rappresentazione, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 4 luglio 1956, p.3.

Nel febbraio del 1957, in occasione di una mostra di Morlotti curata da Testori per il Centro Culturale Olivetti e passata successivamente alla galleria La Bussola di Torino, Carluccio riassume le posizioni della critica nei confronti dell'artista all'interno delle quali proprio in quell'anno stava maturando un allontanamento di vedute fra Arcangeli e Testori in merito ad una diversa concezione del "naturalismo" che trovò espressione nei due saggi pubblicati, quasi a confronto, su "Paragone"²⁴³: *"...molto è stato detto attorno all'opera di Morlotti, che a partire dall'ultima Quadriennale romana è comparsa in molte mostre ufficiali e in molte personali con una sua compatta e intrigante presenza. Ma in particolare gli hanno dedicato lunghe pagine Francesco Arcangeli e Gianni Testori, l'uno individuando nella pittura di Morlotti la chiave per decifrare positivamente il ritorno nell'alveo di un dominio naturale percosso dalle turbe dei sentimenti, quindi una modernità di contenuti espressa senza scontri mortali con la tradizione formale; l'altro individuando nella posizione dell'artista la testimonianza più piena, nella pittura europea di oggi, di una volontà d'essere, modernamente «parte e testimone della storia» e quindi di un modulo nuovo, singolare e originale, nella misura in cui è dato essere originali, adatto a esprimere figuratamente la realtà.*

²⁴³Cfr. Francesco ARCANGELI, Una situazione non improbabile..., cit.; Giovanni TESTORI, Realtà e natura..., cit.

Tra queste due posizioni c'è posto come si vede per una grossa polemica, i cui termini appariranno contemporaneamente nel prossimo numero di Paragone, la rivista diretta da Longhi, anche se il cerchio degli amici conosce la tesi di Arcangeli per un estratto inviato insieme con gli auguri di Natale e la tesi di Testori è già comparsa in «anteprima» come introduzione al libretto stampato in occasione della mostra di Ivrea.»²⁴⁴

La lettura di Carluccio, che vale la pena di citare estesamente, si concentra sull'atteggiamento interiore del pittore, mettendo in risalto il suo modo esistenziale di indagare la natura: *"Il pubblico noterà che partendo da «Versante sull'Adda» e da «Il Tuffo», che è poi ancora la riva bergamasca del fiume, l'argine di fronte a Imbersago contro il quale muore la dolce e tiepida Brianza, per arrivare alle «Campagne d'autunno» ed ai «Vigneti» del '56...nella pittura di Morlotti lo spazio tende a perdere non solo la funzione prospettica ma anche la distinzione elementare di cielo e terra, e sulla tela, dentro i limiti della tela, è soltanto spazio conquistato un poco selvaggiamente e quasi fisicamente dal colore. E notare che il senso del colore si incupisce, che il verde smeraldo e le ocre tenere quasi bionde della riva dell'Adda prendono tinte drammatiche, basse, «da requiem», nonostante il*

244Luigi CARLUCCIO, La polemica di Morlotti. Dove muore la Brianza, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 8 febbraio 1957, p.3. Si veda inoltre l'introduzione al catalogo della mostra di Ivrea: Giovanni TESTORI, Morlotti, catalogo della mostra, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, gennaio 1957.

fulgore tutto minerale, quasi da tessera musiva, che le tacche spesse, le lunghe spatolate riflettono ai raggi della luce; che il tenero rosato, quasi galante, delle «Grazie» si aggruma nelle «Bagnanti» con un sangue lunare. E' un trapasso svolto come un crescendo musicale, dove vita morte e resurrezione, come nelle foglie e nei fiori che marciscono e di nuovo germinano, sono espresse con clangori trionfanti sull'angoscia.

E' così che la natura nell'opera di Morlotti non appare come un luogo ma come una condizione: un paese dell'anima; e questo ci sembra il nodo dell'artista con la tradizione, mentre la novità sta nel modo di contare i passi in quel paese, di misurare le pendenze, di avvertire il muro che ci sta attorno, e che ci separa da un mondo del quale i fiori che appassiscono sono appena un fragile messaggio depresso ai nostri piedi; a rammentare la corruzione e trasfigurazione necessariamente continua, e a dar vigore sul piano morale ai valori concreti della vita. Il convulso e quasi stravolto furore con cui Morlotti insiste accumulando talvolta la sua materia pittorica come ai margini d'uno scavo profondo è un atto di vita, da cui intanto fluisce la bellezza perentoria di una tavolozza ingemmata, inventata per dire nuovamente l'antica preziosità delle erbe."²⁴⁵

Questo "sentimento che egli ha della natura in cui vede un

245Luigi CARLUCCIO, *La polemica...*, cit.

apologo della vita e immedesima la coscienza struggente della caducità"²⁴⁶, ritorna come tema centrale dell'opera di Morlotti nel testo scritto da Carluccio per la presentazione alla personale del pittore allestita nella mostra Francia-Italia del '59, dove il critico individua nella "*malinconica inclinazione dello spirito che scivola tra i gambi del granoturco e negli intrichi di erbe*" di Morlotti una similitudine con la solitudine esistenziale di Bacon, di Giacometti, di Burri e dove vengono esposte anche 10 opere di Romiti del 1959, per le quali la presentazione, ancora di Carluccio, indica "*La sottigliezza, la fragilità, l'ambigua delicatezza dei contorni e delle tinte ai limiti di una consistenza liquida e aeriforme*" nate "*non dall'imprevedibile di un gesto interrotto o sospeso o messo in dubbio, nè dalla violenza del linguaggio, ma dalla calibratura esatta d'ogni elemento compositivo, dalla rispondenza dei loro ritmi e dalla controllata fluidità delle relazioni di ogni frammento col tutto.*"²⁴⁷

Fra "ultimo naturalismo" e arte informale: Ruggeri, Saroni, Soffiantino.

246Luigi CARLUCCIO, Ennio Morlotti, in Pittori d'oggi. Francia-Italia, catalogo della mostra, Torino, 1959, pp.n.n. Per quanto riguarda gli scritti di Carluccio su Morlotti, si veda inoltre Luigi CARLUCCIO, Ennio Morlotti, in "Panorama", anno XI, n.369, Milano, 17 maggio 1973, p.20, dove si sottolinea ancora come "...l'avventura di Morlotti ricorda l'avventura di Giacometti; il suo tentativo, sempre ricominciato da capo, di afferrare una realtà per sua natura elusiva."; Luigi CARLUCCIO, Per Morlotti, prefazione al catalogo della mostra Ennio Morlotti. Disegni e pastelli 1969-1979, Acqui Terme, Galleria "Bottega d'Arte", ottobre-novembre 1979.

247Luigi CARLUCCIO, Sergio Romiti, *ibid.*

Quando nel 1957 Arcangeli pubblica su "Paragone" il suo saggio *Una situazione non improbabile*, la produzione artistica italiana sta vivendo un momento di evoluzione e di apertura nei confronti delle nuove tematiche informali. La Biennale veneziana del 1956 con la mostra dei "pittori americani e le città" che l'Art Institute di Chicago allestisce nel padiglione degli Stati Uniti, non passa inosservata per la critica italiana e soprattutto trova un ambiente in qualche modo preparato ad accoglierla negli studi del principale sostenitore degli ultimi naturalisti.²⁴⁸

Tentando di raccordare l'ultimo naturalismo di Mandelli, Morlotti e Moreni ad artisti come Wols e Pollock, Arcangeli si rivolge a quelle forze della pittura americana ed Europea che esprimono al massimo grado la tragedia esistenziale degli artisti moderni, giungendo ad un radicalismo anarchico che lo porta su posizioni che si allontanano dalla critica italiana del tempo. Le sue dichiarazioni "*Anarchici Pollock e Wols, anarchico De Kooning, anarchici Fautrier e Dubuffet. Alcoolizzati, consumati, o anche cinici, catastrofici: uomini segnale tuttavia, bruciati -almeno alcuni- entro la loro tragedia... La capacità, anzitutto, d'una solitudine reale, questa è anarchia per noi...per questo ho*

²⁴⁸Si veda a questo proposito l'articolo scritto in occasione della Biennale: Francesco ARCANGELI, Colori, ritmo e forme delle città caos. Pittura americana alla XXVIII Biennale di Venezia, in "L'Europeo", 5 agosto 1956.

chiamato 'anarchici' i pittori che han dato di sè l'affermazione a mio avviso più significativa e compiuta, alla Biennale di Venezia; Morlotti, Mandelli, Moreni."²⁴⁹ non trovano riscontri nè nel "naturalismo di partecipazione" di Testori, nè in Luigi Carluccio, che non avrebbe condiviso l'esito pessimistico delle formulazioni di Arcangeli, vedendo piuttosto nella pittura di quegli artisti italiani delle motivazioni di riscatto positivi, dei tentativi di sopravvivenza attuati attraverso l'arte; e dedicando minore attenzione alle soluzioni americane, che non a caso non vengono citate nei suoi articoli per la Biennale del '56.²⁵⁰

Sebbene sia possibile individuare per certi versi la collocazione dell'ultimo naturalismo, nel suo evolversi negli anni fra 1955 e '56, all'interno dell'area informale, intendendo quest'ultima come una tendenza internazionale comprendente una pluralità di esperienze diversamente diramate,²⁵¹ nel caso di

249Francesco ARCANGELI, *Una situazione non improbabile...*, cit., pp.15-17.

250Gli articoli che Carluccio scrisse per la Biennale del 1956 sono: Luigi CARLUCCIO, *L'affascinante avventura del colore nei cento anni fra Delacroix e Mondrian*, in "Gazzetta del Popolo", 19 giugno 1956, p.3; Luigi CARLUCCIO, *I sovietici hanno distrutto la splendida eredità degli Zar*, in "Gazzetta del Popolo", 24 giugno 1956, p.3; Luigi CARLUCCIO, *Nascono da poetiche diverse i contrasti della rappresentazione*, in "Gazzetta del Popolo", 4 luglio 1956, p.3.

251Si veda a questo proposito l'impostazione della mostra *L'Informale in Italia* (a cura di Renato BARILLI e Franco SOLMI), Bologna, Galleria d'Arte Moderna, giugno-settembre 1983, Mazzotta, Milano 1983, in particolare i saggi di Franco SOLMI, *L'insinuazione informale*, pp.23-34 e di Adriano BACCILIERI, *Una situazione non improbabile: fra «ultimo naturalismo», naturalismo informale, e oltre*, pp.40-50, nei quali viene analizzata la collocazione dell'ultimo naturalismo nell'area dell'informale.

Anche nel saggio di Flavio FERGONZI, *La critica militante*, in AA.VV. *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, op. cit., p. 579, si sostiene: "Manca quasi totalmente, nella critica italiana fino a ben oltre la metà degli anni Cinquanta, una critica dell'informale... A comprendere i quadri informali si arriva da noi attraverso una via del tutto inedita altrove, quella del naturalismo. Per seguire le fasi di un problema che è sostanzialmente critico (il mutamento di definizione, da "naturalistica" ad "informale", per una pittura nata da identiche premesse) mi pare opportuno seguire un percorso privilegiato in questo senso, quello di Ennio Morlotti."

Carluccio non sarebbe corretto immaginare un accostamento alle poetiche informali del tutto corrispondente a quello di Arcangeli. Nella vicenda che, ricca di interferenze e scambi culturali, si svolge intorno all'anno 1956, Torino parte da un'angolazione particolare per la presenza di molteplici informazioni che vanno da un'ottica europea mediata dal contatto ravvicinato con la Francia ad alcune presenze americane che cominciano ad essere presentate nelle gallerie cittadine, dai contatti con il critico Tapié alla presenza di artisti come Mattia Moreni e Luigi Spazzapan.

L'insieme di questi fermenti culturali si riflette nell'attività di quei pittori, sostenuti da Carluccio, nei quali il riferimento naturalistico mantiene un orientamento più diretto, come nel caso di Tabusso, Mauro Chessa e Francesco Casorati, ma anche in quelli, come Ruggeri, Saroni e Soffiantino, che maggiormente sviluppano le premesse naturalistiche verso tematiche di "espressione", di "gesto", di "segno". Questi ultimi, che nella seconda metà degli anni Cinquanta esporranno spesso in gruppo,

Anche Carluccio, in uno scritto del 1964, rileva questi contatti: "Comunque è un fatto che la montata astratta, a mezzo del fatidico decennio 1950-1960 era arrivata al colmo; lasciando sempre più in disparte quelli che con eufemismo non privo di ironia venivano chiamati «maestri» e gli altri stilisti della propria vocazione, come Marini, Manzù, a consumare la loro parte di storia... Una situazione che rimaneva aperta, fluida già spontaneamente disposta all'ondata d'arrivo dell'Informale. Preparata anzi ad accoglierla; sul piano strumentale dalle esperienze, alcune assai antiche, degli spaziali, da quelle più recenti dei nucleari e da altre sporadiche solitarie invenzioni, mentre sul piano spirituale può darsi, per quanto possa apparire contrario -ma non poi tanto contraddittorio se una mostra di Morlotti fu presentata a New York da Michel Tapié, che è il teorico della «art autre»- che abbia avuto una influenza decisiva la malinconia serotina, l'attesa della notte, che vena il sentimento panico degli «ultimi naturalisti» evocati dal fascino critico di Francesco Arcangeli, tra Bologna, Milano, Torino e l'Umbria intorno al 1953." Cfr. Luigi CARLUCCIO, *Profilo dell'arte contemporanea in Italia*, in *Mostra mercato nazionale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 marzo-19 aprile 1964, p.31.

sono fortemente legati al sostegno critico di Carluccio che in numerose occasioni illustra le valenze naturalistiche della loro pittura, riferibili alle esperienze di Moreni e Morlotti, nelle quali si inseriranno successivamente influenze dell'espressionismo astratto americano, soprattutto in rapporto a De Kooning.

Se apparentemente l'appoggio di Carluccio a questi tre pittori può far pensare ad un suo avvicinamento alla critica dell'informale, come ha scritto Galvano, con tono polemico, assimilando le posizioni del critico torinese a quelle di Arcangeli nel *"tentar di ripresentare i loro neo-naturalisti dell'altro ieri come gli eredi legittimi in Italia di Pollock, di Fautrier e di Wols"*²⁵², è necessario essere più precisi nel sottolineare come in realtà Carluccio, pur accettando il collegamento internazionale per Ruggeri, Saroni e Soffiantino, neghi con decisione un'interpretazione in chiave informale del lavoro di questi artisti.

La sua attività in questo periodo si avvale della possibilità di un'organizzazione espositiva che, oltre alla Bussola, ruota su altre due gallerie: la già citata Galleria La Loggia di Bologna, dove dal '56 Arcangeli propone un programma di sostegno dei giovani pittori bolognesi con un'apertura alle analoghe esperienze degli

²⁵²"Arcangeli alla Biennale del '56 pronunciò l'abiura e chiese perdono ai mani di Mondrian, a Torino i giovani pittori della «Nuova Bussola» che all'Italia-Francia del '55 avevano consumato tanto vert emeraude per dar l'apparenza di paesaggi alle loro colate o ai loro impasti, lo sostituirono nel '57 e nel '58 col rosso e col nero. Vacchi che aveva cessato di rifar Tamayo per rifare Cézanne si mise a rifare Moreni, e ad Arcangeli e Carluccio non rimase che tentar di ripresentare i loro neo-naturalisti dell'altro ieri come gli eredi legittimi in Italia di Pollock, di Fautrier e di Wols." Cfr. Albino GALVANO, *La pittura a Torino...*, op. cit., p.138.

altri centri del nord nei quali operano critici come Carluccio, Russoli, Valsecchi, Calvesi. Qui, nel febbraio del 1958, Carluccio presenta il gruppo dei tre pittori torinesi Ruggeri, Saroni e Soffiantino²⁵³; e la milanese Galleria Il Milione, dove il direttore Ghiringhelli a partire dal '56 individua nel programma dell' "ultimo naturalismo" il filone d'indagine su cui orientare i suoi interessi che coinvolgono ancora i critici Arcangeli, Carluccio, Valsecchi, Russoli, Calvesi, Ballo.²⁵⁴

Proprio attraverso due mostre che si svolsero alla galleria Il Milione, si specifica la distanza assunta da Carluccio nei confronti dell'arte informale; dalle presentazioni a due mostre successive, una organizzata da Pistoï nel gennaio del '57 che comprendeva Ruggeri, Saroni, Soffiantino e Merz, una realizzata da Carluccio nel marzo del '58, in cui esposero solo i primi tre, nasce una polemica fra i due critici. Mentre Pistoï afferma che "*la pittura di Merz, Ruggeri, Saroni, Soffiantino sta avviandosi a far parte di quella corrente antiformale che ha i suoi massimi esponenti internazionali di De Kooning, Dubuffet, Bacon, Jorn*" sottolineando le potenzialità di rottura di questi pittori che "*ci risparmiano la noia della buonapittura*"²⁵⁵, Carluccio, che

253Cfr. Luigi CARLUCCIO, Tre giovani pittori torinesi. Ruggeri Saroni Soffiantino, catalogo della mostra, Bologna, Galleria La Nuova Loggia, 1-14 febbraio 1958.

254Sull'attività di queste gallerie, cfr. Elisabetta FARIOLI, Gallerie private e promozione dell'informale in Italia, in L'informale in Italia, catalogo della mostra, cit., pp.112-117.

255Luciano PISTOI, Quattro giovani pittori torinesi, in "Il Milione-Bollettino della Galleria del Milione", n.22, Milano, gennaio 1957.

significativamente non include Merz, non accetta l'ipotesi di una eventuale rottura con le esperienze precedenti maturate dagli artisti, individuando nel loro lavoro *"la risposta attuale ad una interrogazione urgente che riguarda le possibilità e le ragioni del dipingere, ma anche la sostanza umana, terrena e poetica della loro vita"*²⁵⁶ e rifiutando la visione antiformale che Pistoï proponeva per essi.

Nella pittura di Ruggeri legge *"un'acuta esigenza di definizioni spaziali, persino prospettiche, che si esprime in modo singolarissimo, intuitivo, fatto di innesti, di ribaltamenti, di scorci irrazionali; perciò essa acquista una mobilità attraverso la quale la visione si carica di inquietudine e mostra qualche venatura surreale."*²⁵⁷ e non accetta un avvicinamento eccessivo agli atteggiamenti dei pittori americani come Pollock, per i quali il gesto e l'azione esprimono una rinuncia che arriva all'annullamento, mentre per i tre torinesi viene mantenuta un'ansia di esistere in un rapporto vitale con la realtà.

Questa affermazione di vita attraverso la pittura, è un aspetto che Carluccio evidenzia con un'altra mostra il cui titolo, preso a prestito da un verso del poeta Éluard, si pone come premessa di un atteggiamento di sopravvivenza; *Dur désir de durer*²⁵⁸, che

256Luigi CARLUCCIO, Opere recenti di Ruggeri-Saroni-Soffiantino, in "Il Milione-Bollettino della Galleria del Milione", n.33, Milano, marzo-aprile 1958.

257Ibid.

258Luigi CARLUCCIO, Dur désir de durer, catalogo della mostra, Torino, Galleria La

comprende ancora Ruggeri, Saroni e Soffiantino, riconosce ai tre artisti un comune istinto di conservazione espresso in pittura, una evoluzione esistenziale paragonabile, più che agli americani, a Giacometti. Benchè sia innegabile che su un pittore come Ruggeri influisca *"il fascino di una certa linea della pittura americana contemporanea: Pollock, Gottlieb, Brooks, Sam Francis, Kline e per qualche aspetto anche Gorky e de Kooning"*, Carluccio individua elementi che differenziano il suo lavoro da quello degli informali, come un *"aspetto visionario dell'operazione pittorica"* di carattere surrealista o *"l'indicazione della necessità, che è della vita morale oltre che della finzione, di possedere un appiglio fermo e solido nel senso della stabilità e validità dei suoi motivi: una sponda di sicurezza, un limite ad quem la rappresentazione..."*²⁵⁹

Allo stesso modo, la pittura di Soffiantino mantiene, concentrando l'attenzione su effetti di luce all'apparenza informi, un'idea di forma e un riferimento all'oggetto e rappresenta, come per Ruggeri, *"l'appuntamento con l'obbligo di essere vivi e di vivere, anche quando tutto appare improbabile"*, acquistando una dimensione morale *"dal fatto di rappresentare una vittoria sulla sfortuna..."*

Nelle opere più recenti di Soffiantino, colore e luce, oltre che

Bussola, febbraio 1959.

²⁵⁹Luigi CARLUCCIO, Ruggeri, catalogo della mostra, Roma, Galleria Odyssea, maggio 1960

soddisfare le necessità di spazi, di direzioni, di richiami reciproci e inserirsi in una struttura il cui ritmo ha una vitalità organica e astratta già in se stessa così affascinante, cercano un loro oggetto; direi che nei limiti della tela si avverte fisicamente questo precipitarsi del colore e della luce verso un «luogo», su un punto, ed è possibile veder emergere in quel punto l'idea di una forma...

Questa idea di forma riconduce la visione di Soffiantino nell'ordine delle cose naturali... Quando percepiamo il contorno di tale oggetto e l'inserimento del suo disegno, o di un suo disegno, nel groviglio grafico, nella «bifrazione ardente» della luce, come un oggetto tenuto in un palmo di luce, sentiamo che esso appartiene ad una realtà della natura oltre che della coscienza del pittore...

Gli oggetti di Soffiantino sono bucrani, conchiglie, cristalli minerali, oggetti fossili, elementi che rientrano nella cronaca di un tempo al presente per via di memoria, cioè per un'inflessione del pensiero che di tanto li avvicina e di tanto li allontana. Sono cose che il tempo ha svuotato di peso, ha reso porose, ha polito come superficie a specchio, ha liberato da ogni scoria opaca, dalla materia e dalle sue origini di fango; aprendole alla luce e ad una toccata d'aria che ne solleva la pelle strato a strato in scaglie e pollini.

Per quanto l'idea di una forma e l'immagine concreta che

essa può suscitare tendano a sfaldarsi in un movimento che è contrario e insieme concorde con quello del suo manifestarsi, resta, della sua presenza, l'orma, l'impronta nella cera della luce..."²⁶⁰

Negli anni in cui, a livello nazionale ed internazionale, si sviluppava una critica attenta alla definizione dell'area informale che a Torino trovava la sede più favorevole alla Galleria Notizie diretta da Pistoï, Carluccio non si accosta a questa linea e non accetta le definizioni secondo le quali i tre artisti torinesi sarebbero inseribili nella definizione di arte informale. E' una posizione che emerge contemporaneamente negli studi su Spazzapan, nei quali Carluccio rifiuta di definire informali i lavori degli anni Cinquanta.

"La partecipazione alle mostre "Francia-Italia" di Torino, la parete alla Biennale del 1952, la sala personale alla Biennale del 1954, la sala personale alla Quadriennale di Roma del 1955 richiamano l'attenzione della critica interregionale e del grande pubblico sulla sua opera che somiglia a tante e a nessuna. La lista dei nomi fatti nel corso della lunga carriera per collocare

²⁶⁰Luigi CARLUCCIO, *Soffiantino*, catalogo della mostra, Torino, Galleria La Bussola, marzo 1961.

Sui tre pittori analizzati, si veda inoltre: Luigi CARLUCCIO, *Giovani pittori in Piemonte*, catalogo della mostra, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1962, Edizioni di Comunità, Milano 1962; Francesco ARCANGELI, *Opere recenti di Piero Ruggeri*, catalogo della mostra, Parma, Galleria della Steccata, 3-22 aprile 1967; Sergio Saroni, "Equilibrio e contraddizione". Dipinti e disegni dal 1978 al 1981 (a cura di G.GRENDI, G.LEVI, G.ROMANO), catalogo della mostra, Torino, Galleria Documenta, 6 maggio-15 giugno 1981; Giovanni ROMANO, *Opere di Sergio Saroni*, Compagnia del disegno, Milano 1983; Giacomo Soffiantino (a cura di Paolo BISCOTTINI), catalogo della mostra, Lissone, 1988.

*Spazzapan tra le sue affinità si allunga incredibilmente e inutilmente. Nè meno assurdo e incredibile è ogni sforzo fatto per organizzare lo stupefacente disordinato sviluppo della sua visione nei limiti di sistemi e di tendenze, o per dare all'immenso lavoro realizzato in più di trent'anni, dal 1920 circa al 1954, soltanto un valore di «attesa del miracolo degli ultimi anni».*²⁶¹

²⁶¹Luigi CARLUCCIO, Luigi Spazzapan, prefazione al catalogo della mostra, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1960, p.36.

La persistenza della figura.

Il ruolo delle gallerie private nel dibattito artistico: la galleria "Galatea".

Con la fine degli anni Cinquanta, le tendenze francesizzanti che avevano caratterizzato l'intero decennio perdono la loro ragione d'essere, lasciando il posto ad aperture internazionali che coinvolgono contemporaneamente il panorama americano, inglese, tedesco. Torino, anche in questo momento, non perde la sua posizione di luogo privilegiato del dibattito artistico sulle espressioni contemporanee, fungendo ancora da testa di ponte dell'Italia sulla cultura internazionale. La spinta informativa in questa direzione viene gestita per gran parte dall'attività delle numerose gallerie private che in questi anni operano e nascono nell'ambiente torinese, le quali, dalla seconda metà degli anni Cinquanta fino a tutti gli anni Sessanta, propongono attraverso i loro programmi un confronto diretto con le opere di artisti spesso ancora sconosciuti in Italia, realizzando a volte consistenti anticipazioni sugli svolgimenti ultimi delle ricerche artistiche.

Attraverso una visione globale delle linee di ricerca svolte dagli artisti in questo arco di tempo, è possibile individuare una sorta di dialettica fra due diversi atteggiamenti, portati avanti in

parallelo: da un lato, l'esperienza dell'arte Informale, concentrata su tematiche non figurative che pongono l'attenzione sul binomio azione-materia. Dall'altro una linea che si sviluppa lungo un asse figurale in cui l'immagine della "cosa", spesso colta nelle sue possibili trasfigurazioni, rimane un aspetto centrale.²⁶²

Questi due filoni, che a Torino divengono aspetti complementari del panorama artistico, possono essere colti nella loro dialettica osservando in particolare l'attività parallela di due gallerie nate entrambe nel 1957: la Galleria "Notizie" e la Galleria "Galatea". La prima, aperta da Luciano Pistoï, si caratterizza fin dalla sua nascita come l'ambiente più attivo di diffusione dell'arte Informale, organizzando le sue proposte attraverso esposizioni che ne illustrano gli aspetti europei, americani e giapponesi. Su una linea che corre parallela all'attività di Michel Tapié all'interno dell'ICAR, compaiono alla galleria "Notizie" artisti come Wols e Carena nel '58; Carla Accardi e Fontana nel '59; Sam Francis, Fautrier, Gallizio, Mathieu e Tobey nel '60.²⁶³

Sul secondo versante, la Galleria "Galatea" aperta da Mario

262Sull'attività delle gallerie torinesi in questo arco di tempo ed in particolare sulla presenza di un doppio filone informale/figurale nelle ricerche artistiche cfr: Michel BOUREL, *Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica*, in Ida GIANELLI (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, op. cit., pp. 122-127.

263Sugli sviluppi dell'arte informale in Italia, cfr. *L'Informale in Italia* (a cura di Renato BARILLI e Franco SOLMI), catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, giugno-settembre 1983, Mazzotta, Milano 1983, in particolare per l'Informale a Torino, Francesco POLI, *Gli anni dell'informale a Torino*, pp.58-65; Roberto PASINI, *L'Informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, CLUEB, Bologna 1995. Per l'attività di Tapié cfr. Anna MINOLA, *Michel Tapié a Torino*, in A. BALZOLA, R.CAVALLO, E.GHINASSI (a cura di), *Figure d'arte...*, op.cit., pp.9-32.

Tazzoli propone un discorso interessato principalmente alla forma, in particolar modo attraverso l'indagine delle molteplici espressioni del Surrealismo.²⁶⁴ La sua attività risulta interessante nel contesto di uno studio sulla figura di Carluccio, il quale fin dal 1957 riveste un ruolo importante al fianco di Tazzoli nel determinare l'indirizzo delle esposizioni ed il carattere stesso della galleria. Lo spirito eclettico con cui essa si configurava, indirizzato soprattutto alla qualità delle opere esposte, è chiaramente collegabile alla personalità di Tazzoli, che al contrario di quanto si fece nelle cosiddette gallerie di tendenza, non si orientò su una specifica linea di ricerca, ma aprì la Galatea ad un panorama differenziato.²⁶⁵

Ciò che si vuole mettere in luce in questa sede è il ruolo svolto da Carluccio, inquanto esso, ricostruito attraverso l'analisi delle prefazioni scritte per i cataloghi delle mostre, è in grado di fornire un ulteriore approfondimento sulle linee culturali e sulle scelte del critico. Se risulta difficile formulare una definizione unitaria all'insieme delle proposte figurative che la Galatea presentò attraverso le sue mostre, tuttavia questa difficoltà non rappresenta un limite nell'ottica di un'indagine su Carluccio; la stessa difficoltà la si riscontra infatti nel momento in cui si tenta di formulare una definizione in qualche modo riepilogativa dei temi

264Sull'attività della Galleria Galatea cfr: Claudia BARONE, *La Galleria Galatea 1957-1973*, Tesi di Laurea (Relatore Prof. Gian Carlo Sciolla), Università degli Studi di Torino Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1990/91.

265Cfr. Angelo DRAGONE, *Le arti visive* cit. p.680.

sui quali costantemente si soffermava l'attenzione del critico.

Cercando di raggruppare le presenze che negli anni fra il 1957 ed il 1973 costituirono l'oggetto d'indagine della galleria, senza seguire un criterio strettamente cronologico ma con l'obiettivo di individuare alcune precise linee espositive²⁶⁶, possiamo osservare alcuni dati significativi. Innanzi tutto, se vogliamo attribuire una caratteristica in qualche modo unitaria alle varie ed eterogenee mostre realizzate, essa è da identificare in una tendenza a privilegiare le espressioni artistiche "figurative", considerando il termine in un'ampia accezione che comprende non tanto un riferimento diretto alla realtà visibile, quanto una posizione che Carlucio avrebbe definito "antiastrattista" il cui linguaggio, sebbene conservi a volte un riferimento alla realtà esterna all'uomo, si concentra su tematiche ad esso interne. Potremmo allora comprendere in questa vasta definizione, sia le personalità di artisti italiani del primo Novecento interpreti di un certo realismo, sia un'ampia panoramica di pittori, nazionali ed internazionali, la cui figuratività si esprime attraverso un linguaggio fantastico, evocativo ed immaginario, per i quali il termine di surrealismo risulta troppo ristretto; fino a comprendere personalità singole difficilmente ascrivibili a gruppi circoscritti.

Le mostre iniziali della Galatea si rivolgono principalmente

²⁶⁶Per una trattazione cronologica dell'attività della Galleria nel suo complesso, si rimanda alla tesi di laurea di Claudia BARONE, *La Galleria Galatea...*, op.cit.

ad artisti italiani, anche se non mancano significative anticipazioni di valori d'espressione che investono il panorama internazionale, tipici della galleria a partire dalla svolta straniera che si delinea in modo più marcato a partire dalla stagione 1960-1961. Il primo presentato, nel maggio del 1957, è Giorgio Morandi, la cui lunga assenza da Torino induce all'esposizione di dodici dipinti realizzati fra il 1921 ed il 1956 e di quarantacinque incisioni dal 1912 al 1956.

L'interesse di Carluccio per il pittore si concentra sul particolare realismo che prende forma da *"un equilibrio fra lo spirito e le cose"*; un realismo che potremmo definire "partecipato", dal quale è possibile osservare una ideale discendenza nel "naturalismo" padano di Arcangeli. Nella presentazione del catalogo, Carluccio osserva l'attività di Morandi attraverso *"...il suo tipico modo di percepire le cose, quel suo prenderne possesso per simpatia. Su quegli oggetti che accatastati e sviliti conservavano tuttavia i segni della loro primitiva bellezza il gusto dell'artista individuava i valori del disegno concluso e organizzava tutta una geometria ch'era insieme di spazi e di sentimenti. In quel cortile dell'infanzia, in quel primo dominio favoloso Morandi scoprì che la sua spiritualità accostava il doloroso stupore delle cose abbandonate... Un mondo di sottigliezze, di finezze, dentro un'arte all'apparenza fin troppo semplice e semplificata, cui si*

adatta calzante l'osservazione dello Joubert: «Il ne faut décrire les objets que pour décrire les sentiments qu'ils nous font éprouver»."²⁶⁷

Si affianca a Morandi, con pochi mesi di distanza, l'esposizione di Nicola Galante, anch'egli legato ad una pittura che si fa interprete della realtà, la cui "...ragione poetica è sempre in una particolare interpretazione della cronaca reale, oppure nella trasformazione delle libere invenzioni della fantasia, dei sogni e delle allegorie in fatti che hanno la vivacità e le probabilità dei fatti di cronaca.", ma nella quale si conservano intatte "anche attraverso le difficoltà concrete della trasposizione iconografica, la libertà e la freschezza delle sensazioni che la natura gli suggerisce per segni e colori.". Sul rapporto e sulle differenze di accostamento al dato reale fra i due artisti, Carluccio osserva: "*Qualche volta per collocare l'opera di Galante nella sfera delle sue affinità s'è fatto il nome di Morandi e in realtà l'opera di Galante ha molte cose in comune con quelle del grande pittore bolognese: il profondo silenzio, intanto, la caparbia onestà della fattura, la lenta meditazione sulla tavolozza, i modelli che sono quasi sempre vasetti, conchiglie, scatole, mazzetti di fiori richiusi sul loro colore, vedute di paese nella loro naturale e quasi svagata presenza. Ma le relazioni che si stabiliscono tra gli elementi di una*

267Luigi CARLUCCIO, Morandi, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 4-15 maggio 1957

*natura morta o di un paesaggio di Morandi sono relazioni di simpatia, sono attrazioni reciproche che immettono nella immagine una sottile inquietudine animata e sottintendono una vita fervorosa quasi spiritica. Le relazioni tra gli elementi di una composizione o di un paesaggio di Galante sono più semplici, sono le relazioni oggettivamente definite dalla collocazione, dai rimandi dei contorni, dagli echi di colore in colore, da forma ultima a forma ultima."*²⁶⁸

Tuttavia, anche nel caso di Galante la realtà subisce una rielaborazione che implica un intervento da parte dell'artista: "*Gli oggetti...appaiono decantati dai loro elementi di cronaca, e acquistano il valore allusivo di un lontano riferimento; cosicchè la pittura di Galante è come la spoglia colorata del mondo vero, mentalmente ricomposta e resa sensibilmente concreta con gli elementi puri dell'arte: le zone di colore e il gioco dei loro incastri."*²⁶⁹

Possiamo aggiungere a questo elenco di maestri dell'arte del Novecento, la presenza di Manzù, riproposto per tre volte nella galleria nel '61, nel '65 e nel '67. L'attenzione di Carluccio per lo scultore, si identifica con la sua frase scritta per la presentazione della personale alla II Quadriennale di Roma: «*Io lavoro perchè*

268Luigi CARLUCCIO, Nicola Galante, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 13-28 febbraio 1958, pp.n.n.

269Luigi CARLUCCIO, Mostre d'arte. Nicola Galante alla "Galatea", in "Gazzetta del Popolo", Torino, 23 febbraio 1958, p.3.

mi è una necessità indispensabile dell'anima.» Questo riferimento all'anima viene ripreso dal critico in occasione della mostra del 1961, nel cui catalogo si legge: "*La parola «anima», così stravagante a sentirla, oggi che le luci della ribalta sono rivolte sulle eccentricità dialettiche della mente o sul furore dell'azione quale scaturisce dagli impulsi non disciplinati del momento, ci dà l'elemento fisso eppure continuamente mobile, motore e insieme motivo, dell'attività dell'artista e la sua misura umanistica, che allaccia la vita e la finzione e quella continua in questa sulla medesima onda di respiro...*

La posizione esplicitamente anticulturale di Manzù, il suo restare programmaticamente estraneo alla pressione della incessante dialettica delle avanguardie...ha sempre fornito il primo argomento d'accusa da parte di chi mette in discussione l'attualità o modernità del linguaggio plastico dello scultore. In realtà Manzù non accetta né sul piano tecnico né sul piano emozionale lo sperimentalismo astratto che caratterizza tanta parte delle ricerche dei suoi contemporanei. Nella sua già lunga carriera l'esperienza, sia tecnica che emotiva, non è un fenomeno contingente ma il luogo e il momento autentici di una comunicazione con la natura ch'egli ha di fronte a sé come oggetto, o dentro di sé come memoria; che egli sente vivere tutto

intorno, che ama profondamente."²⁷⁰

Passando alla generazione successiva, la cosiddetta "generazione di mezzo", nel novembre del '58 si allestisce una mostra di Domenico Spinosa, artista meno noto dei suoi coetanei Morlotti, Cassinari e Birolli, ma altrettanto significativo in quanto interprete di una pittura che Carluccio accosta al naturalismo di Morlotti. *"La visione che Spinosa ha della natura -una visione che abbandona la consuetudine del dialogo tra soggetto ed oggetto della pittura- può ancora apparire rivoluzionaria nel reame di Napoli. L'artista non prende contatto con le cose, ma si sforza di conoscersi attraverso le cose: interni di casa, oggetti di uso comune, paesaggi familiari.*

...il mondo circostante è protagonista dell'avventura pittorica nella stessa misura del pittore, e questi realizza completamente le sue immagini proprio nella ricerca di una adesione profonda alla realtà.

...Questi colori gradevoli e belli per se stessi danno alla pittura di Spinosa una gaiezza immediata che però lascia affiorare, dal fondo, un sentimento grave e severo della vita, delle relazioni umane, dei rapporti tra gli uomini e il paesaggio... come testimonianza completa di vita fisica e spirituale.

²⁷⁰Luigi CARLUCCIO, *Manzù*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, febbraio 1961, pp.n.n.

Su Manzù cfr. inoltre: Luigi CARLUCCIO, *Manzù*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 19 nov-5 gen 1965; Luigi CARLUCCIO, *Manzù*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 16 gen-11 feb 1967.

*...Un esempio assai vicino a quello di Morlotti, tanto più celebrato. Attorno all'uomo ed all'artista Spinosa il golfo di Napoli è infatti un argine non meno caldo e brulicante e intenso di suggestioni e di echi di quanto sia attorno a Morlotti la riva dove la Brianza serra sotto la corrente dell'Adda."*²⁷¹

Altro artista presentato è Vespignani, pittore attivo nella Roma dell'immediato dopoguerra, abitualmente inserito nella zona della poetica neo-realista. Carluccio nella prefazione al catalogo distingue fra il "*realismo programmatico*" tipico dell'impegno ideologico e della protesta sociale di Guttuso ed il particolare realismo di Vespignani nel quale "*l'occhio dell'artista ha una prontezza in cui si deve ancora vedere il segno della sua sensualità di partecipazione*"; in cui vengono mantenuti vivi i "*diritti della immaginazione fantastica*."²⁷²

L'accento costantemente posto sull'intervento dell'interiorità dell'artista nella interpretazione del reale, sulla convinzione che le opere e gli stessi artisti sono documenti e simboli di una realtà altra rispetto a quella oggettiva,²⁷³ diviene esplicito nella presentazione

271Luigi CARLUCCIO, L'arte e gli artisti. Domenico Spinosa alla "Galatea", in "Gazzetta del Popolo", Torino, 16 novembre 1958, p.2.

272Luigi CARLUCCIO, Vespignani, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 18 mar-2 apr 1959, pp.n.n.

273Risulta particolarmente indicativa a questo proposito la definizione data da Paolo Fossati riguardo al metodo critico di Carluccio: "Carluccio critico cattolico. Ci tengo a sottolineare l'aggettivo perchè mi pare un aspetto importante: riassume un non disatteso modo di partecipare all'agape torinese e, insieme, lo stile di un lavoro che ha inciso, e come!, proprio per la particolarità dell'occhio e dell'atteggiamento.

Voglio dire questo con l'aggettivo in questione. La passione e la cultura di Carluccio agivano con la precisa convinzione che pittori e pitture, ovvero scultori e sculture, sono dei testimoni. Sono persone,

della mostra di Mirko Basaldella nella quale si evidenzia l'attenzione del critico per gli aspetti misteriosi del reale, in bilico tra realtà e sogno. Le opere di Mirko sono lette come *"...trascrizioni immediate di proposte e di suggerimenti della natura, fiori oggetti e strappi di paesaggio, sui quali il giudizio poetico e fantastico coincideva con la linea, quasi un graffio, e con le metamorfosi che essa lievitava suggerendo cose invisibili dentro le visibili.*

...Chi risale al famoso «Cancello» per le Fosse Ardeatine, intende che alcunchè di misterioso, di arcano e di remoto si esprime nell'opera di Mirko con intensa energia, proprio perchè non è un elemento plasticamente riconosciuto e isolato ma la condizione spirituale e fantastica di ciò che si lascia rappresentare e vedere."²⁷⁴

L'interesse per il fantastico, al centro delle scelte culturali di Carluccio, è il perno intorno al quale ruota la scelta, fra il '57 ed il '60, di una serie di artisti italiani interpreti di una pittura metaforica, magica ed inquietante dall'impronta surreale, che anticipa i contenuti delle scelte future della galleria,

magari personaggi, e opere non conclusi nell'esattezza del percorso compiuto, della dimensione offerta, della particolarità dell'oggetto. Tutte cose che stanno per altre, che rivelano, o svelano altro. Non sono casuali, per Carluccio le opere, se sanno indicare la via, la fantasia, la moralità di altri orizzonti. Va da sè che per un Carluccio che vede testimoni e scopre simboli, l'oggetto artistico ha sempre una sua torsione, una esasperazione psicologica, è drammatico e patetico."

Cfr. Paolo FOSSATI, Di cose accadute a Torino. Lettera all'amico collezionista, in Ida GIANELLI (a cura di), Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, op. cit., pp. 28-29.

²⁷⁴Luigi CARLUCCIO, Mirko. Disegni a cera, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 20 ott-3 nov 1959.

tendenzialmente orientate su questo ambito di ricerca. Colombotto Rosso, esposto alla Galatea negli anni 1957-'60-'62, è un pittore emblematico da questo punto di vista; la sua ispirazione che iscrive la sua attività in *"Una sfera fiabesca dentro la quale si muovevano il filo della immaginazione... e un personaggio curioso, uno spiritello, obeso, più leggero dell'aria, ilare e spietato; uno gnomo divertito e infantilmente perverso, creatura psicologicamente assai complessa, uscita dalle saghe nordiche e dalle favole orientali."* coincide con il mondo poetico di Carluccio caratterizzato da una *"inquietudine tipica di ogni divagazione fantastica, di ogni inizio di viaggio verso paesi inesplorati, verso rive che gradatamente perdono di vista la comune realtà."*²⁷⁵ Nel catalogo della mostra, accanto a Colombotto Rosso vengono collocati Léonor Fini e Fabrizio Clerici, entrambi presenti nei programmi espositivi della galleria.

Della prima vengono allestite due mostre, nel '57 e nel '66. Le sue opere si caratterizzano per una immaginazione i cui elementi stanno *"alle frontiere del mondo comune"* e nella quale è resa *"quasi fisicamente visibile la linea di separazione dei due mondi, quello della natura e quello dello spirito...il presente e il passato, il qui e l'altrove, la domanda e la risposta, il giorno e la notte."*²⁷⁶

275Luigi CARLUCCIO, Colombotto Rosso, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 1-14 giugno 1957, pp.n.n.

276Luigi CARLUCCIO, Léonor Fini, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 5.26 maggio 1966, pp.n.n.

Per quanto riguarda Clerici, Carluccio sottolinea il fascino dell'artista attento, con spirito enciclopedico, agli oggetti di meraviglia, *"veri e immaginari nello stesso momento...dove quel continuo compromesso, così eccitante, tra una notizia del mondo reale ed un aspetto irreal del mondo... rappresentazioni di una realtà sognata ad occhi aperti."*²⁷⁷

Nel marzo del 1958 espone Gianni Dova, artista ancora giovane, ma che ha già partecipato ai principali movimenti artistici del secondo dopoguerra e che interessa Carluccio soprattutto per la svolta realizzata dalla sua pittura con la mostra al "Milione" nel 1951. *"...quell'anno corrono i quattordici giorni che contano nella storia di Dova... Quel caos aggressivo di tinte brillanti, quelle superfici smaltate e ghiacciate, oppure rapprese in coaguli, in sottilissime ragnatele, in campi di rughe, in frange e flabelli mossi da un fievole vento continuo, ebbero un profondo influsso sulla nascita e sullo sviluppo della pittura nucleare in Italia e più tardi in Francia, dove fu definita «tachisme» per i tipici effetti di macchia della vernice a smalto, densa, filante, gocciolante, e segnarono per Dova il tuffo in un mondo di suggestione prevalentemente fantastica e onirica. Un mondo di affioramenti ambigui, di espansioni controllate, di ritmi molli e capziosi come quelli delle meduse e degli anemoni di mare.*

²⁷⁷Luigi CARLUCCIO, Mostre d'arte. Fabrizio Clerici, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 10 gennaio 1959, p.3.

Quelle macchie di coaguli, di filamenti, di occhi colorati sono il lontano presupposto del surrealismo di Dova. La sua fiducia nei riguardi del mondo naturale è sfiducia negli aspetti consueti e abitudinari. Dova vuole raggiungere il naturale per una strada non comune, vuole arrivarli alle spalle, attraverso il sogno e le sue complicazioni ora drammatiche ora fiabesche..."²⁷⁸

Con qualche importante anticipo nei primi anni della sua attività, ma soprattutto a partire dalla stagione 1960-1961, la Galatea apre i suoi interessi alle esperienze internazionali ed arriva, anche grazie alla presenza di Carluccio, a proporre artisti fino ad allora pressochè sconosciuti in Italia, con una scelta critica che negli anni seguenti otterrà numerose conferme. La linea su cui si orientano le scelte, non muta sostanzialmente da quella già impostata con le presenze italiane e si caratterizza per una marcata matrice surrealista da non considerarsi come tendenza unitaria, ma da valutare nelle diverse e specifiche accezioni; una linea che coincide sostanzialmente con l'indirizzo critico di Carluccio lungo l'intero arco della sua attività di studioso.

Viene illustrato un panorama mondiale di artisti provenienti dalla Spagna (Xavier Bueno nel 1957), dal Giappone (Hamaguchi nel 1958), dall'America (Hultberg nel 1960), dal Belgio (Roel

²⁷⁸Luigi CARLUCCIO, *Gianni Dova*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 4-15 marzo 1958.

Cfr. inoltre: l.c. [Luigi CARLUCCIO], Gianni Dova alla «Galatea», in "Gazzetta del Popolo", Torino, 14 marzo 1958, p.3.

D'Haese nel 1960), dalla Germania (Hans Bellmer nel 1967)²⁷⁹, per i quali l'attenzione è rivolta ad evidenziare gli atteggiamenti metafisici ed inquietanti tesi ad illustrare gli aspetti insospettati del mondo, collocando l'accento sulle immagini irrazionali dell'esperienza che sconfinano in atmosfere spirituali e di sogno, di favola, di magica sospensione, di vita e di morte, di evocazione immaginativa che scopre ed illustra oggetti di meraviglia: *"Dal fondo della sua esplorazione Bellmer non può riemergere alla superficie che riportando sempre la stessa alga, la stessa spugna, lo stesso rametto di corallo, a volte una perla, sempre la stessa immagine ribaltata, divaricata, disarticolata dai riflessi dell'acqua o dall'onda di luce che attraversa gli strati dell'acqua..."*²⁸⁰

Merita particolare attenzione la mostra di Bacon del 1958, inquanto chiaramente legata alle scelte di Carluccio che fu il primo scopritore italiano di questo artista. Possiamo infatti far risalire la sua attenzione per il pittore alla Biennale del '54, prima occasione nella quale furono esposte in Italia alcune sue opere. Nell'articolo che Carluccio scrisse riguardo al padiglione inglese della Biennale²⁸¹, si concentra l'attenzione su Bacon, mostrando l'interesse

279Cfr: Luigi CARLUCCIO, Xavier Bueno, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 16ott-3 nov 1957; Luigi CARLUCCIO, Hamaguchi, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 9 dic 1958-7 gen 1959; Luigi CARLUCCIO, L'arte e gli artisti. La maniera nera di Hamaguchi, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 11 dicembre 1958, p.3; Luigi CARLUCCIO, Hultberg, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 8-23 novembre 1960; Luigi CARLUCCIO, Roel D'Haese, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 24 nov-13 dic 1960; Luigi CARLUCCIO, Hans Bellmer, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 15 feb-10 mar 1967.

280Luigi CARLUCCIO, Hans Bellmer, catalogo della mostra, cit., pp.n.n.

281Luigi CARLUCCIO, Gli anglosassoni alla Biennale di Venezia. Il mito americano dipinto da un

del critico per quelle espressioni artistiche che non seguivano il filone vincente e diffuso delle esperienze del dopoguerra e che costituivano una sorpresa per un pubblico abituato agli aspetti "solari" e gradevoli della pittura contemporanea. *"La sua presenza ha rinnovato quest'anno lo choc caratteristico del padiglione inglese nelle biennali del dopoguerra, puntualmente su un sospetto di crudeltà. Lo stesso che fu proposto nel '48 dai disegni di Moore sulla vita cavernicola dei londinesi al tempo delle V.2; nel '50 dalla liscia oggettività quasi asettica delle sculture della Hepworth, e nel '52 dagli aculei di Sutherland che pur così uncinati erano soltanto una introduzione a quella rappresentanza della giovane scultura inglese... che realizzava, come ebbero a dire i suoi presentatori, una «geografia della paura» ed una «iconografia della disperazione e della sfida»."*²⁸²

L'interesse per la pittura di Bacon, già chiaramente individuabile nel '54, si fonda sul suo essere *"...un surrealista di tipo non letterario o libresco, ma spontaneo...immediato, anzi esplosivo, consonante col nostro tempo"* la cui opera pittorica *"sorge sull'autentico terreno di fondo del surrealismo: l'anarchia. Una anarchia condita di molti "anti" proposti perentoriamente. La moralità, anzi "le moralità" della pittura di Bacon sono tanti atti di distinzioni, di opposizione. Bacon è antimilitarista, antidogmatico,*

russo, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 19 settembre 1954, p.3.

282Ibid.

antiplutocratico. Deve schifare la guerra, l'oro, la gerarchia."²⁸³

Nel suo articolo, Carluccio si sofferma particolarmente su alcune opere che ritroveremo esposte nella mostra torinese dedicata a Bacon del 1962: le due varianti del "Ritratto di Papa Innocenzo X" di Velasquez realizzate nel '51 e nel '54²⁸⁴, facenti parte di una lunga serie di Papi realizzati a partire dal 1949. Di questi due quadri Carluccio scrive. *"Esse sono tipiche della immaginazione plastica di Bacon, che tende a documentare la apparizione quasi medianica delle figure traendole dalla loro possibilità, dalla loro disponibilità. Sono tipiche del suo modo di indagare sulla linea del tempo oltre che sulla linea prospettica.*

Presentano una figura che non ha ancora afferrato la sua maestosità (o che la dissolve?); una creatura che apre la bocca, sorride, sbadiglia, si gratta la punta del naso e improvvisamente animosa allarga le braccia in un gesto di intolleranza, o scaglia contro di noi qualcosa; oppure è il gesto di chi grida «smettetela di guardarmi, smettete di annoiarmi».

Lo "Studio di figura" ripropone il tema con maggiore concitazione. Un volto umano percorre in tre tepi la curva declinante del suo cedimento: alla noia? alla stanchezza? al

283ibid.

284Cfr. Bacon, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 11settembre-14 ottobre 1962. Nel catalogo, oltre ad una introduzione di Carluccio alle pp. 9-26, sono presenti le schede e le riproduzioni relative alle opere presentate alla Biennale del '54 di cui parla Carluccio nel suo articolo: "Papa", 1951, p.54; "Papa", 1954, p.98; "Tre studi di testa umana", 1953, pp.80-81.

*sonno?..."*²⁸⁵

La mostra di Bacon alla Galatea del 1958, introduce un pittore pressochè sconosciuto nell'ambiente torinese ed italiano ed apre un discorso sul surrealismo e sulle sue difformi manifestazioni nel dopoguerra che comprende artisti come Balthus, Sutherland, Matta, Magritte, Max Ernst. Per Bacon, gli elementi tipici del surrealismo sono identificabili, secondo Carluccio, con "*...La stravaganza, l'eccezionalità delle immagini, l'iconografia eccitata espansa traboccante, la sorgente emozionale ed intuitiva della sua espressione*"²⁸⁶

Sempre nel '58, la Galatea espone Balthus, ancora un artista legato alle scelte di Carluccio che porta per la prima volta in Italia questo pittore. Un interesse del critico per "*un nome conosciuto soltanto da quelli che nelle stanze rumorose e affollate dell'arte posano gli occhi sugli angoli in ombra*"²⁸⁷, legato ad una scelta figurativa non in linea con le tendenze a lui contemporanee, che ritroveremo anche in anni successivi, con la mostra personale dedicatagli all'interno della "Francia-Italia" del 1961²⁸⁸ e con l'allestimento di una sua esposizione nella Biennale di Venezia del

285Luigi CARLUCCIO, Gli anglosassoni..., cit.

286Luigi CARLUCCIO, Francis Bacon, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 23 gen-10 feb 1958, pp.n.n. Su questa mostra cfr. inoltre: Luigi CARLUCCIO, Renato Guttuso e Bacon due pittori controcorrente, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 febbraio 1958, p.3.

287l.c. [Luigi CARLUCCIO], La prima mostra di Balthus in Italia. Un pittore solitario, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 16 aprile 1958, p.3.

288Cfr. "Pittori d'oggi. Francia-Italia", catalogo della mostra, Torino, 1961.

1980²⁸⁹, diretta da Carluccio.

Dal catalogo del '58, si ricava il significato di un'adesione del critico all'artista, che è un'adesione nella quale intervengono fattori e ricordi umani personali, legati all'esperienza della prigionia nei campi di concentramento, la cui atmosfera indirettamente viene rievocata dai dipinti: *"Può darsi che la pantomima malinconica e silenziosa della rappresentazione di Balthus acquistasse un rilievo particolare dal fatto che eravamo appena rientrati dall'isolamento della vita militare e dalla reclusione nei campi di concentramento. L'opera di Balthus infatti attrae con una forza magnetica in un campo dove agiscono le memorie dei tempi beati e un sentimento di sospensione di fronte agli impegni della vita. Sovente, nei dipinti di Balthus...una bambina...scosta con un gesto perentorio e indiscreto i tendaggi di una finestra, sicchè l'interno della stanza e i suoi personaggi sono rivelati dall'irrompere della luce all'improvviso, quasi a tradimento, nella posa abbandonata del sonno, e del sogno;...Il grido che un certo giorno di aprile aveva annunciato la fine della nostra prigionia non era risuonato meno improvviso e indiscreto."*²⁹⁰

Le immagini di Balthus vengono accostate a quelle di

²⁸⁹Cfr. La Biennale di Venezia. Settore arti visive, catalogo generale, Venezia, Edizioni "La Biennale di Venezia", 1980; Balthus, (testi di Jean LEYMARIE e Federico FELLINI), Edizioni La Biennale di Venezia, 1980.

²⁹⁰Luigi CARLUCCIO, Balthus, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 10-30 aprile 1958, pp.n.n.

Campigli, anch'egli oggetto di una personale nella "Francia-Italia" del '61 ed esposto lo stesso anno alla Galatea. Nel catalogo viene messa in parallelo l'esperienza dei due artisti, entrambi lontani dalla linea delle avanguardie, ma inseriti nelle problematiche del loro tempo, tra le quali emerge *"il tema delle relazioni d'amore, dei rapporti tra l'uomo e la donna. E forse non è neppure il tema dell'amore e delle relazioni amorose, ma del desiderio d'amore e del suo difficoltoso itinerario."*²⁹¹

L'interesse per i pittori inglesi che si muovono in un ambito surrealistico, prosegue alla Galatea con l'esposizione di Sutherland, presentato da Carluccio in due mostre nel 1961 e nel 1963. La particolare elaborazione della natura, giocata su immagini che insistono sugli aspetti fantastici e surreali della visione, ma che mantengono l'origine della loro metamorfosi su una realtà concreta, spesso affiorante dalla devastazione, dal dolore e dalla sofferenza, è l'aspetto messo in evidenza dal critico che osserva le figure visionarie nelle quali il mondo vegetale assume connotati magici ed evocativi.

"Un frammento d'albero, inaridito sulla spiaggia, oltre un solco nero misterioso che sembra separare la presenza dell'artista dalla presenza della realtà;...un nodo, una radice d'albero che appare tra due gobbe collinose, anzi si coinvolge con esse e le

²⁹¹Luigi CARLUCCIO, Campigli, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 18 nov-9 dic 1961.

coivolge nella propria sostanza, nella continuità del suo disegno concavo e convesso, incisivo e fuggente, basta perchè il pittore realizzi una evidenza arcana...lasciando spazio e misura perchè vi si introducano i sensi misteriosi (alla maniera di Redon) portati dalla presenza delle cose che stanno «di fronte a noi» e contemporaneamente «in noi»."²⁹²

Accanto a queste tematiche figurative genericamente riferibili all'area del Surrealismo, figurano nel calendario della Galatea anche alcuni degli artisti più direttamente collegabili al movimento. Il catalogo della mostra di René Magritte del 1962 è particolarmente interessante perchè in esso Carluccio introduce alcuni dei temi principali che sono alla base dei suoi interessi per questa corrente artistica, mettendo in evidenza la sua adesione ad una tendenza messa da parte dalla cultura dominante del secondo Novecento. Egli infatti osserva come anche la Biennale, riflettendo un rifiuto diffuso, non abbia realizzato dopo le mostre sul Cubismo, sul Futurismo e sull'Espressionismo una vera presentazione del Surrealismo, limitandosi a proporlo come "ordine del giorno" nel 1954, ma rinunciando a presentarlo con la stessa minuzia storica e filologica adottata per gli altri movimenti.

²⁹²Luigi CARLUCCIO, Sutherland, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 1961. Ristampato in Sutherland, catalogo della mostra, (a cura di D. COOPER, F. RUSSOLI, V. VIALE), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ottobre-novembre 1965, pp.21-25. Si veda inoltre: Luigi CARLUCCIO, Sutherland, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 16 gen-1 feb 1963; Luigi CARLUCCIO, collana "I maestri del colore", Sutherland, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1966; Luigi CARLUCCIO, Graham Sutherland o l'ésprit de nature, in Graham Sutherland, catalogo della mostra, Acqui Terme, 4-26 settembre 1976, pp.n.n.

Proprio l'appartenenza del Surrealismo ad un filone artistico nordico orientale che non risultò vincente nel dopoguerra, lo rende oggetto di attenzione per Carluccio, che fu tra i primi a proporre una revisione critica di questo momento culturale; un'attenzione che si rivolge soprattutto a certi aspetti del movimento: *"Il Surrealismo è un certo atteggiamento dell'artista e dell'uomo di fronte ai problemi dell'espressione artistica e, prima ancora, della vita e dei problemi della creazione. Un atteggiamento, che parallelamente alle sue esigenze storiche, alle sue cadute e alle sue resurrezioni, costruisce i suoi mezzi espressivi. E', anche, l'atteggiamento più individualistico che esista, per programma; giacchè per programma rifiuta il minimo denominatore comune della swtilizzazione formalistica e del linguaggio collettivo. Per l'artista surrealista il problema del linguaggio è problema di conoscenza."*²⁹³

Una posizione simile, di proposta di linee alternative a quelle dominanti nel dopoguerra, in opposizione soprattutto alla figura di Picasso, viene ancora sottolineata da Carluccio nel catalogo della mostra di Max Ernst, artista *"che ha seguito un itinerario pittorico difficoltoso perchè coincideva con l'itinerario dell'irrazionale, in un'epoca che aveva riposto tanta fiducia nella scienza esatta e*

²⁹³Luigi CARLUCCIO, Magritte, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 2-26 febbraio 1962, pp.n.n.

nella scarna logica delle matematiche."²⁹⁴ L'interesse si concentra su un'area geografica che non coincide con la Francia, nazione artisticamente dominante per tutti gli anni Cinquanta, ma che comprende l'Europa nord-orientale, all'interno della quale hanno avuto sviluppo correnti e personalità artistiche degne di essere accostate a Picasso, ma non ancora ugualmente sostenute dalla critica. *"Il tempo corre. Le distanze si accorciano. Picasso è sempre un genio di questa parte del secolo ventesimo che abbiamo già vissuto, ma, ora, al suo livello, non può più apparire solo, come è sembrato che fosse nella vertiginosa ebbrezza dell'ultimo dopoguerra... Ora è evidente che accanto alla figura di Picasso altre figure prendono rilievo. Potremmo non distinguere Klee, nell'empireo sul quale siede Picasso? potremmo non accorgerci di Kandinsky?..."*²⁹⁵ La disponibilità all'evasione fantastica, la disposizione visionaria di Ernst sono direttamente collegate, secondo Carluccio, alla sua patria, cioè alla Renania, ambiente culturalmente favorevole a questo tipo di evasione romantica e surreale in qualche modo riconducibile all'attività di De Chirico, *"che ha fabbricato la chiave adatta ad aprire la porta sull'al di là della pittura; è lui che ha fatto scattare la serratura, e dischiuso i battenti abbastanza perchè dietro di lui chiunque ne aveva l'animo*

294Luigi CARLUCCIO, Max Ernst, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 26 ott-21 nov 1963, pp.n.n.

295Ibid.

*potesse passare e penetrare nel nuovo regno dell'inconosciuto...per cui dipingere significa proporre i termini di un enigma, collocare in ordine sparso gli elementi di un gioco che non sarà possibile ricomporre soltanto con l'aiuto della logica e, più ancora, porgere un biglietto d'invito per un viaggio verso l'ignoto, del quale ciascuno di noi riconoscerà il percorso soltanto se è in grado di proiettarne i luoghi dall'interno."*²⁹⁶

Ancora al Surrealismo è dedicata l'introduzione scritta per la mostra di Matta del 1958, nella quale Carluccio si sofferma sui principali caratteri del movimento, come l'aspetto essenzialmente notturno e lunare, il disagio psicologico e fisiologico, l'abbandono delle regole e delle consuetudini, la dimensione del sogno ed infine il piacere dell'informe, elemento sul quale si basa il rapporto fra questo tipo di pittura e quella degli anni Sessanta, nella quale molti di questi temi sono rintracciabili.²⁹⁷

Sempre legate ad una scelta orientata all'analisi di espressioni figurative non rientranti diffusamente negli orientamenti culturali

²⁹⁶Luigi CARLUCCIO, Max Ernst, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 22ott-18 nov 1966.

²⁹⁷Basti pensare a quali furono le influenze del Surrealismo sulla formazione, negli anni Quaranta, degli artisti americani che nel decennio successivo furono i principali rappresentanti dell'arte informale. Se è vero che non è corretto identificare alcune ricerche informali come una diretta filiazione del Surrealismo (cosa che peraltro fu tentata da certa critica americana alla fine degli anni Quaranta), è anche vero che alcuni particolari procedimenti pittorici caratteristici dell'arte informale possono essere considerati come il prodotto di una assimilazione di alcune tematiche del Surrealismo. Su questo aspetto cfr. Nello PONENTE, Pittura moderna. Le tendenze contemporanee (a cura di Piergiorgio Dragone), Torino, Tirrenia Stampatori, 1992, in particolare il capitolo L'eredità del Surrealismo, pp.75-83. Nel suo libro, che viene pubblicato nell'edizione originale a Ginevra nel 1960, Ponente mette in rapporto la pittura di Matta con quella di Gorky così come osserva gli apporti del Surrealismo sul pittore americano Bazziotes.

dominanti, la Galatea realizza nel maggio del 1961 una mostra che presenta congiuntamente i tre artisti Odilon Redon, Gustav Klimt e Alberto Giacometti, la cui compresenza si giustifica nell'ottica di una rivalutazione di alcuni momenti a lungo trascurati dalla storia dell'arte. La pittura di Redon, osservata da Carluccio come determinata non tanto da motivi di gusto, quanto da motivazioni ideali come la spiritualità e la moralità dell'artista, viene contrapposta alla linea che partendo dall'Impressionismo è giunta al Cubismo; linea rispetto alla quale il Simbolismo figura come un'espressione alternativa.

"Era cosa naturale che nelle linee di cultura di una conoscenza delle arti figurative mediata dall'estetica degli impressionisti, dei fauves e dei cubisti, la presenza di Odilon Redon risultasse stravagante e isolata... Ma ora, che per tante vie, che sono anche vie traverse, l'arte sembra quasi braccata da un bisogno di irrazionale, ...Redon indica la strada che conduce ai limiti dell'espressione che coincide con l'assoluto..."²⁹⁸

Allo stesso modo, Klimt rappresenta un aspetto culturale di quella spiritualità irrazionale caratteristica del mondo tedesco, che nell'Europa del dopoguerra è stata volontariamente trascurata. *"Anche l'opera di Gustav Klimt beneficia degli elementi di giustizia che il tempo fornisce; sia per l'interpretazione esatta dei*

²⁹⁸Luigi CARLUCCIO, O. Redon-G. Klimt- A. Giacometti, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 12-26 maggio 1961, pp.n.n.

suoi valori intrinseci, sia per l'esatta collocazione tra gli altri fenomeni dell'epoca. Il grande pubblico ha ripreso contatto con l'opera di Klimt soltanto alla Biennale di Venezia del 1958. Per quarant'anni il nome di Klimt era stato ignorato nelle storie dell'arte, o vi era apparso come fatto marginale o provinciale, insignificante ai fini della divulgazione. Un silenzio ottuso era sceso su un'attività che ai suoi anni aveva generato polemiche e scandali clamorosi nella società viennese, giunta all'ultimo stadio del suo favoloso splendore e della sua lucida decadenza. Forse fu un effetto della sconfitta politica e militare dell'Austria; del resto è storicamente evidente che la conoscenza dei valori d'avanguardia dell'espressionismo tedesco e l'importanza dei suoi incontri con la spiritualità irrazionale ed astratta di origine slava sono state più volte mortificate dalle sconfitte politiche e militari."²⁹⁹ Una scelta che ritorna con le esposizioni di Grosz nel '62, artista nato a Berlino, studente all'Accademia di Belle Arti di Dresda; di Egon Schiele nel '63, di Kirchner, caposcuola degli artisti della Brücke, nel '64.³⁰⁰

299Ibid.

300Cfr: Luigi CARLUCCIO, *Grosz*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 19 nov-10 dic 1962; Luigi CARLUCCIO, *Egon Schiele*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 8 giu-15 lug 1963; Luigi CARLUCCIO, *Kirchner*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 5-25 marzo 1964.

Interessante notare l'attenzione di Carluccio per gli artisti tedeschi del primo dopoguerra rappresentanti della "Neue Sachlichkeit", secondo una linea culturale condivisa dal critico francese Jean Clair. Si veda a questo proposito il catalogo della mostra *Les realismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981, in particolare sull'influenza della pittura metafisica e della rivista "Valori Plastici" sulla pittura realista tedesca i saggi: Wieland SCHMIED, *L'histoire d'une influence: «Pittura Metafisica» et «nouvelle objectivité»*, pp.20-23; Jean CLAIR, *Metafisica et Unheimlichkeit*, pp.26-34.

La presenza di Giacometti in questa triplice esposizione, che Carluccio giustifica con una "comune ansia di rappresentare una realtà di cui il reale è soltanto una faccia", fa parte di un interesse del critico per questo artista che nel corso degli anni ha modo di manifestarsi con la realizzazione di mostre e di rilevanti interventi scritti a proposito della sua ricerca artistica. Alla Galatea Giacometti esporrà infatti due volte con mostre personali, nel settembre e nel dicembre del 1961, per le quali Carluccio scriverà una prefazione al catalogo in cui verranno illustrate le tematiche essenziali della sua pittura e della sua scultura, da considerare in stretto rapporto con le tematiche esistenziali della cultura moderna, legate ad un'immagine dell'uomo che riflette l'angoscia derivante dalla fragilità insita nella sua natura, il sentimento di incomunicabilità e di solitudine, l'estremo atto di fiducia proprio di una volontà di esistenza, *"...l'occhio che guarda, l'occhio che è guardato, conficcato nella ruga di gesso o di bronzo, nell'ombra di un vaso, nella cavità dell'orbita... Dal fondo della sua solitudine, o della sua angoscia, quello sguardo è una scintilla di vita, che esprime, prima ancora che la volontà, la capacità degli uomini di resistere e di esistere."*³⁰¹

Queste tematiche, attraverso le quali non ci si affida all'astrazione e all'indeterminazione informale, ma si mantiene una

³⁰¹Luigi CARLUCCIO, Alberto Giacometti, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 29 set-25 ott 1961, pp.n.n.

"visione" dell'angoscia attraverso la figura umana, rappresentano gli elementi essenziali dell'adesione di Carluccio nei confronti di Giacometti.

Metafisica, Surrealismo, "Nuova Figurazione".

In seguito ad una osservazione ravvicinata delle scelte operate da Carluccio per quanto riguarda alcune delle mostre da lui organizzate, prende forma una sorta di continuità di indirizzo che si mantiene nel tempo. La scoperta di artisti stranieri nuovi sul panorama italiano, quali si presentavano Bacon nel '58 e Sutherland nel '61, fu possibile inquanto preceduta da un lavoro di studio compiuto ad iniziare dalla prima attività di Carluccio alla Galleria "La Bussola", orientata su artisti italiani appartenenti ad un asse figurale, metafisico e surreale, che corrisponde alla ricerca di pittori come Alberto Savinio, Italo Cremona, Léonor Fini, Filippo de Pisis, Felice Casorati e Giorgio de Chirico; e ulteriormente approfondito con le mostre della Galatea, che costruiscono un itinerario in qualche modo continuativo attraverso il quale approdare alla figurazione di matrice esistenziale propria di Bacon, Balthus, Giacometti.

In nome di questa scelta, che potremmo definire figurativa e formale in anni di fervente adesione ad espressioni artistiche di

indirizzo informale, assume una sua logica l'accostamento di Carluccio ad alcuni rappresentanti di quella tendenza, sorta intorno agli anni Sessanta e indicata come "Nuova Figurazione", che non costituì un gruppo ed un movimento precisabili, ma che incluse esperienze diversificate nelle quali l'elemento unificante risultava essere il recupero del segno figurativo dopo la sua radicale messa in discussione da parte dell'Informale; e per la quale furono indicati come principali precedenti storici ispiratori proprio Bacon, Balthus e Sutherland.

Se poi del termine "nuova figurazione" si accetta una interpretazione estensiva, tale da includere il movimento americano della Pop-Art, e tale da configurarsi come "un'ampia ed articolata interpretazione di tensione all'immagine e di pratica dell'immagine nei suoi molteplici aspetti sociologici ed ontologici", così come propone Crispolti nei suoi volumi dedicati alla *Fenomenologia di «nuova figurazione»*³⁰², possiamo comprendere anche il giudizio sostanzialmente positivo di Carluccio nei riguardi dell'ingresso ufficiale di questa corrente americana nel panorama europeo, sancito dalla Biennale del 1964.³⁰³

302Cfr. Enrico CRISPOLTI, *Sociologia e Iconologia del «Pop Art» e altri studi. Fenomenologia di «nuova figurazione»*, vol. I, Fausto Fiorentino editrice, Napoli 1975, pp.9-13; sulla "nuova figurazione" si veda inoltre: A. NEGRI, C.PIROVANO, *Esperienze, tendenze e proposte del dopoguerra. Verso un "nuovo racconto"*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, tomo primo, cit., pp.224-303.

303Cfr. Luigi CARLUCCIO, *C'è una pop-art nel vostro futuro*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 30 giugno 1964, p.3.

Riprendendo l'analisi delle mostre presentate alla galleria Galatea, questo nuovo interesse compare a partire dalla mostra del marzo 1960 dedicata a Michelangelo Pistoletto, che fu la prima personale dell'artista, a dimostrazione di un'apertura critica della galleria e dello stesso Carluccio nei confronti dei giovani pittori non ancora noti.

Il desiderio di riconquista della realtà visibile, che riconcilia la pittura con gli aspetti naturali e soprattutto con la figurazione dell'uomo, non si deve intendere come atteggiamento reazionario, inquanto non viene espresso in termini di vecchio accademismo naturalistico o veristico. Come specifica Carluccio nel catalogo della seconda esposizione dell'artista del 1963, *"L'opera attuale di Pistoletto è sconcertante. Può sconcertare persino coloro che da tempo predicano la necessità del ritorno dell'arte alla rappresentazione dell'uomo, se vuol ritrovare la sua misura perenne. Difatti il recupero della figura umana appare attuato oltre ogni limite di prudenza e di cautela."*³⁰⁴ e la ripresa in tempo reale del mondo attraverso l'uso delle superfici riflettenti come la lamiera o lo specchio si configura come tecnica insolita e innovativa.

Il termine "realismo" viene sempre considerato da Carluccio come caratterizzato da un intervento sulla realtà che deriva

³⁰⁴Luigi CARLUCCIO, Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 27 apr-14 mag 1963, pp.n.n.

dall'interiorità dell'artista e quindi allontanato da una concezione di realismo come illustrazione. *"...tutte le linee dell'osservazione ci riconducono sulla figura umana che Pistoletto ha collocato al centro della sua immaginazione prima ancora che della sua figurazione... Il carattere drammatico della testimonianza, minuziosamente oggettiva, sfrontatamente realistica, orgogliosamente disimpegnata che Pistoletto ci dà sulla resa ultima dell'uomo, del suo ripiegamento graduale lungo un itinerario di coraggiosi rifiuti d'ogni astratta giustificazione poetica, sta, infatti, nella consapevolezza che arrivati in fondo troviamo davanti a noi, in mezzo a noi, e ancora in noi, questo fantasma, o spettro, o larva, silenzioso, inerte, che ci manda misteriosi appelli, ci attrae, senza che le nostre orecchie intendano e che i nostri itinerari coincidano."*³⁰⁵

Gian Franco Ferroni, che espone alla Galatea nel 1963, nel 1965 e nel 1970, è un'altro di questi artisti per i quali Carluccio precisa il significato del termine "realismo": *"Muovendoci intorno alla parola «realismo» ogni significato ed ogni giudizio sembrano ormai possibili, trascinati dall'ambiguità che il pensiero ed il sentimento moderni conferiscono alla parola «realtà», che per molti versi è certamente e strettamente legata alla prima. E' difficile, per esempio, scartare l'ipotesi che esista una realtà*

305Ibid.

interiore valida almeno quanto quella esteriore, che esista cioè come probabilità e come norma; perchè avvertiamo con quanta energia certe intime sensazioni, che sfuggono al dato di fatto e ad una limpida fenomenologia, e certe naturali attitudini spontanee respirano nel campo della nostra vita psichica ed articolandosi poi, organizzandosi, quasi reclamano una propria autonomia, rispetto al loro fine oltre che rispetto alla loro origine."

Questa partecipazione dell'artista alla realtà che osserva, richiama direttamente i nomi di Bacon e Giacometti: *"La nota che caratterizza visivamente e spiritualmente la pittura di Gian Franco Ferroni è proprio questo vivissimo sentimento di partecipazione...I nomi che si possono fare...e che sono stati fatti puntualmente: Dubuffet, Gorky, Giacometti, Bacon, Wols, richiamano appunto ognuno per conto suo e tutti insieme, questo particolare tipo di rapporto tra gli elementi principali della rappresentazione...per cui la realtà raffigurata non è l'antitesi dell'artista; non è, cioè, l'oggetto collocato in un campo di natura fisicamente e storicamente distaccato dal soggetto, ma sostanza che ruota attorno all'artista, si muove con la sua immaginazione, si avviluppa con lui modellandosi sulle sue palpitazioni; diventa quindi veicolo dell'esperienza che l'uomo e l'artista possono avere di se stessi e perciò anche, così spesso, un saggio della loro*

autobiografia."³⁰⁶

Allo stesso modo, Carluccio intende la pittura di Guerreschi, "*contributo eccezionale alla vitalità ed all'attualità di una visione realistica del mondo*", come una mediazione "*che serve a coprire il troppo pieno della passione, il troppo acuto della sensibilità, a rendere in qualche modo accettabile e quindi efficace il senso di orrore che Guerreschi denuncia nel contatto, che la natura umana rende obbligato, con gli aspetti della vita... La finzione aiuta anche a intender meglio che la realtà di Guerreschi è una realtà di rappresentazione. Immagine della coscienza e al tempo stesso immagine di un giudizio storico*"³⁰⁷; ed ancora gli artisti a cui riferirsi sono Giacometti e Bacon.

L'interesse di Carluccio si indirizza in questi anni verso alcuni artisti americani che rappresentano una tendenza meno consueta rispetto a quella costituita dalla "Scuola di New York" e che si orientano verso un recupero dell'immagine figurativa, soprattutto umana, quale fu presentata a New York in una mostra del 1959, svoltasi al Museum of Modern Art e significativamente intitolata "New Images of Man", che fu la prima testimonianza di un ritorno ad un'attenzione per la presenza iconica della figura

306Luigi CARLUCCIO, Gian Franco Ferroni, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 20 mar-6 apr 1963, pp.n.n. Sull'attenzione di Carluccio per i pittori figurativi si veda inoltre Luigi CARLUCCIO, Domenico Gnoli, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 19 nov-10 dic 1966; Luigi CARLUCCIO, Domenico Gnoli, Éditions des Massons, Lausanne 1973.

307Luigi CARLUCCIO, Appunti per Guerreschi, introduzione al catalogo della mostra: Guerreschi, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, s.d. [1969?], pp.n.n.

umana.

Il primo di questi artisti a comparire alla Galatea è Irving Petlin nel 1962, americano proveniente dalla scuola di Chicago, per il quale nel catalogo Carluccio scrive: *"Il caso neo-figurativo di Petlin è un caso appassionante. In tanto dilagare, tra i giovani, di un desiderio di ritrovare la figura "uomo" la testimonianza che dà Petlin nasce bene. Sulle necessità primarie di una immaginazione accordata con le esperienze di un tempo "realmente vissuto", si inserisce una necessità di secondo grado, motivata dalla qualità degli eventi che vuole evocare. Nei pastelli de Les 100 Hommes la figura umana è insostituibile, anzi irrefutabile perchè l'uomo è realmente il protagonista di questa straordinaria «passione», carnefice e insieme vittima..."*³⁰⁸

Nel 1965 espone alla Galatea James McGarrell, che fu uno dei protagonisti della mostra "New Images of Man" del '59. Di lui Carluccio osserva la capacità di trasformare gli "oggetti" in "cose", cioè di trasformare la realtà esterna in realtà immessa nella vita dell'uomo in modo da diventare elemento di dialogo e di comunicazione. Sono ricercati nella pittura di McGarrell gli elementi che rendono misteriosa la visione, che la caricano di un'atmosfera di sospensione nelle quale interviene la fantasia del pittore: *"Ci accorgiamo per esempio...che in un pittore*

³⁰⁸Luigi CARLUCCIO, Petlin. Les 100 Hommes, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 30 apr-15 mag 1962, pp.n.n.

all'apparenza dominato dall'aspetto reale delle cose sovente la fantasia prende il sopravvento; che la realtà è fatta anche di echi, e che, disarticolandosi, introduce nello spazio delle esperienze fisiche lo spazio delle memorie e dei presentimenti."³⁰⁹

Richard Lindner, tedesco di nascita e di formazione, trasferito nel '33 a Parigi e nel '41 a New York, espone alla Galatea nel novembre del 1965. La presentazione di Carluccio cerca di esaminare come in questo artista siano compresenti le immagini che derivano dalla formazione in area tedesca, per cui "*Lindner è un parente di Grosz e di Otto Dix. La Berlino degli anni Venti è ancora impigliata nella trama allucinata della New York degli anni Cinquanta*" ed il contributo della cultura americana "*...dove l'illustrazione è ancora un linguaggio attivo, un mezzo di comunicazione che soffia via, ancor oggi, con destrezza incredibile, e se ne sono accorti gli artisti che han dato vita alla Pop-Art.*"³¹⁰

L'interesse del critico per questi artisti americani, si ripropone in una mostra organizzata da Carluccio ed allestita nel luglio del 1973 a Saint-Vincent e nel settembre dello stesso anno a Genova, intitolata "*Una tendenza americana*", nella quale esposero i pittori Ellen Lanyon, Seymour Rosofsky, Irving Petlin, James

309Luigi CARLUCCIO, James McGarrell, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 15 ott-8 nov 1965, pp.n.n.

310Luigi CARLUCCIO, Richard Lindner, catalogo della mostra, Torino, Galleria Galatea, 12 nov-8 dic 1965, pp.n.n.

McGarrell, Robert Barnes. Questa esposizione, nelle intenzioni di Carluccio, vuole essere un'occasione per riproporre un'alternativa all'egemonia newyorkese. *"In ogni epoca c'è qualcosa che rimane in ombra, che è destinata ad aspettare la sua forza... La mostra presentata a Saint Vincent non pretende di offrire un'alternativa totale alle linee più abitudinarie della cultura artistica; ma vuole semplicemente offrire alla nostra capacità di intendere una testimonianza delle possibilità sempre aperte al diritto degli artisti di operare liberamente le loro scelte."*³¹¹ In essa, i singoli artisti sono accomunati da un recupero della figurazione che tiene in considerazione l'insieme delle relazioni emotive tra la realtà osservata e la realtà sentita come reazione interiore. *"«Una tendenza americana» è un titolo d'invenzione; ma in una certa misura è un titolo pertinente. Delimita infatti un'area di esperienze pittoriche dentro un'area geografica, e la delimita secondo affinità che sono reali, anche se non sono tutte evidenti. Gli artisti raggruppati questa volta...hanno molte cose in comune; anche se non tutte nella stessa misura e nella stessa scala di valori. Hanno in comune per esempio la complessità fisica e poetica delle loro opere. Una complessità che richiede un certo tempo di lettura e che è quasi una figura materializzata sia dell'afflusso nello stesso spazio di tanti diversi suggerimenti intellettuali ed emozionali, sia*

³¹¹Luigi CARLUCCIO, introduzione al catalogo della mostra Una tendenza americana, Saint-Vincent, 12-29 luglio 1973, pp.n.n.

della necessità di accoglierli tutti, uno ad uno...In comune soprattutto, e per questo aspetto si può davvero parlare di «una tendenza», il rifiuto di qualsiasi esperienza che non abbia un rapporto con la realtà; il rifiuto della gestualità bruta e gratuita; il rifiuto del culto della forma.»³¹²

La conferma dell'esistenza di un filo comune sottinteso alle scelte operate su tutti questi artisti che negli anni sono stati accostati e studiati da Carluccio, ci viene data da una mostra realizzata nel 1965 ad Arezzo ed intitolata "Mitologie del nostro tempo". Questa esposizione si configura come estremamente chiarificatrice nell'ottica di una ricerca sugli orientamenti culturali di Carluccio, che si presentano solo apparentemente eterogenei, ma che contengono una loro unità di significato. "Mitologie del nostro tempo", definita dal critico stesso *"una mostra autobiografica"*, *"una ricapitolazione della memoria; un accumulo di incontri e di scoperte avvenuti in tempi e luoghi diversi del passato"* e costruita *"su una linea di gusto"*³¹³, propone in effetti tutti quegli artisti che, attraverso ricerche differenziate e non accomunabili da definizioni categoriche, mantengono tuttavia una loro unità che corrisponde esattamente con l'indirizzo critico e culturale di Carluccio.

Ciò che li unisce non è una comune appartenenza ad una

312Ibid.

313Luigi CARLUCCIO, Appunti per una mostra, introduzione al catalogo della mostra Mitologie del nostro tempo, Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 19 mag-13 giu 1965, pp.n.n.

corrente determinata da formulazioni critiche definite ed infatti Carluccio specifica il suo rifiuto a considerare questa esposizione come una scelta racchiudibile nei termini del Surrealismo: "*...il visitatore di questa mostra può essere indotto a pensare che «Mitologie del nostro tempo» sia, alla fine, niente più che una antologia ristretta del Surrealismo... Non è però una mostra del Surrealismo, che ho voluto fare... D'altra parte, una mostra sul Surrealismo, o di qualsiasi altra tendenza, interesserebbe soltanto come una pedante operazione d'archivio, mentre questa mostra è attuata, e forse me ne faranno un rimprovero, su una linea di gusto.*"³¹⁴

L'unica unità che possiamo attribuire all'esposizione coincide totalmente con una scelta che è veramente una scelta autobiografica; gli artisti presenti, raccontano una operazione critica fortemente caratterizzata dalla personalità di Carluccio, raccontano un itinerario svolto nel corso di un lungo arco di tempo e mantenuto unitario da scelte che non corrispondono a categorie predefinite, ma che nascono esclusivamente come possibilità di giudizio e di lettura personale. E' questo uno degli aspetti caratteristici della critica di Carluccio e anche di quelli più facilmente criticabili, nella sua possibilità di accostamenti inconsueti e non facilmente giustificabili se non nell'ottica di una

314Ibid.

precisa ed originale visione che tiene conto di scelte lentamente maturate nel tempo.

Gli artisti che incontriamo in "Mitologie del nostro tempo" vanno dai maestri del primo Novecento fino ai giovani eponenti delle esperienze pittoriche neo-figurative degli anni Sessanta, ma sono accomunabili su una linea di ricerca che si orienta su una figuratività nella quale i temi del rapporto fra realtà visiva ed immaginativa, del contatto fra vita fisica e vita morale, del recupero di atmosfere di sogno, di memoria, di sorpresa e di fantasia sono temi comuni benchè differentemente affrontati.

Fra di essi troviamo De Chirico, Savinio e Scipione, attivi dal primo Novecento, i primi due interpreti della pittura metafisica e il terzo legato a tematiche apocalittiche che contengono il tema della morte e che rientrano nell'ambito di interesse del critico. Max Ernst, Magritte, Matta e Gorky illustrano aspetti diversi del Surrealismo; Licini, Bacon, Sutherland e Giacometti sono, alla luce di quanto osservato in precedenza, evidentemente legati agli orientamenti culturali di Carluccio e si ripresentano periodicamente come oggetto dei suoi interventi.

Le ricerche più recenti alle quali, secondo Carluccio, approda questa linea figurativa, sono quelle della nuova figurazione: "*...il terreno ribollente di certe espressioni d'arte figurativa di oggi, sulle quali la discussione è aperta.*"

E' il terreno del «nuovo realismo», del «nuovo racconto», della «nuova figurazione», se vogliamo per comodità accettare l'uso corrente delle etichette già fatte e se, nella misura in cui è difficile sapere che cosa veramente sta dietro l'etichetta o dentro la scatola, dobbiamo accettare anche il rischio di equivoci.".

Attraverso il rifiuto delle tematiche sia astratte sia strettamente realiste in senso illustrativo elaborate nell'immediato dopoguerra, questi artisti dell'ultima generazione si sono rivolti ad una tradizione alternativa: *"Essi hanno rifiutato con risolutezza gli esempi che venivano offerti dai protagonisti della generazione che li aveva preceduti; le loro astratte evasioni verso l'astrattismo, i loro informi stravolgimenti informali. Dall'interno stesso dei loro impegni spirituali e politici, cioè dal fondo della loro coscienza, questi giovani hanno trovato anche energia sufficiente per dissentire dalle involuzioni del realismo in senso illustrativo, intorno al 1950. Forse li confortava, come una certezza che allora poteva essere soltanto intuitiva, la fiducia che la tradizione continuasse ad esistere in una qualche regione sconosciuta, come la continuità della specie, e che a tante forme diverse ed aggressive della razionalità fosse necessario opporre l'irrazionalità; almeno come un attrito naturale tra il credere e l'esistere; che, infine, seppure ancora ignote, esistessero alle loro spalle, nel loro passato altre voci, altri luoghi con i quali*

*allacciare rapporti ed istituire, appunto, la linea della tradizione e la sua continuità... In un viaggio d'esplorazione, in gran parte effettuato a ritroso, hanno scoperto che la figura umana ed il linguaggio costruito sulla memoria dei segni e sulla facoltà associativa della mente umana non aveva mai cessato di esistere nel mondo dell'arte."*³¹⁵

Questo composito insieme di ricerche, sostanzialmente poco esplorato da una critica principalmente rivolta ad altre aree, viene definito da Carluccio -con una frase che rimane oggi come un'insegna dei suoi interessi- «l'altra faccia della luna», un titolo che poteva sostituire «Mitologie del nostro tempo» preferito per la mostra del 1965 e che, a quindici anni di distanza, avrebbe dovuto essere il titolo della Biennale del 1982 che Carluccio non riuscì a portare alla conclusione.

Sarebbe stata, quella della Biennale, un'ottima occasione di riassumere e chiarire il proprio pensiero sull'arte, le predilezioni per certe linee laterali legate alla tradizione e lontane dalle sperimentazioni delle avanguardie, nella quale avremmo potuto ulteriormente approfondire i criteri di scelta del critico. Questa esposizione non fu però portata a termine a causa della morte di Carluccio avvenuta a San Paolo del Brasile nel dicembre del 1981 e quel che rimane oggi dei suoi programmi e delle sue intenzioni a

315Ibid.

riguardo non sembra sufficiente per tentare uno studio approfondito.

Sappiamo che Carluccio fece in tempo a definire alcune linee generali, come la scelta del tema dell'esposizione che avrebbe occupato il Padiglione Centrale ai Giardini di Castello, intitolata "Arte come Arte: persistenza dell'opera", la scelta del comitato dei curatori per questa mostra internazionale -Dan Haulica, Presidente dell'Associazione Internazionale Critici d'Arte; Matthias Eberle, assistente alla Kunsthalle di Berlino; Jean Clair, conservatore dei Musei Nazionali di Francia; Anna D'Harnacourt, direttrice del Museo di Filadelfia-, l'allestimento delle tre personali dedicate a Brancusi, Schiele, Matisse.

Nell'impossibilità di consultare i verbali delle sedute del Comitato Direttivo della Biennale dell'82³¹⁶, gli unici documenti sui quali basare alcune osservazioni rimangono il catalogo dell'esposizione, sul quale cercare di ricostruire quanto sia stato rispettato dell'originale impostazione, ed alcuni fogli di appunti, peraltro molto sommari, che Carluccio conservava come elenchi provvisori degli inviti.³¹⁷

316Un tentativo di ricerca in questo senso è ostacolato dal fatto che i documenti presenti all'Archivio Storico delle arti contemporanee della Biennale di Venezia non possono essere visionati se non dopo quarant'anni dalla loro compilazione. Risulta pertanto impossibile farsi un'idea della consistenza di questa probabile fonte d'informazione e tantomeno valutarne i contenuti.

317Di questi fogli di appunti, conservati dalla famiglia Carluccio, si parla in un'intervista a Jean Clair realizzata da Bruno Crimi sul settimanale "Panorama": Bruno CRIMI, Biennale. Jean Clair rivela il progetto Carluccio. Mi ha lasciato una lista, in "Panorama", 11 gennaio 1982, pp.70-71

Dalle introduzioni al catalogo, si ricava l'impostazione di fondo del tema "Arte come arte", il quale risulta evidentemente legato agli orientamenti di Carluccio; in primo luogo la sua intenzione provocatoria all'interno delle ricerche del tempo, che fu da molti ritenuta una proposta di restaurazione nel momento in cui si riportava l'attenzione sulla concretezza fisica dell'opera dopo anni di ricerche giunte a negare il significato dell'oggetto artistico a vantaggio di altri contenuti come la gestualità, l'evento creativo, il progetto, l'opera come processo precario. Inoltre una netta opposizione al concetto di morte dell'arte, particolarmente vivo ed inquietante nel dibattito critico recente, realizzata attraverso un recupero della figurazione rivolta soprattutto alla figura umana e caratterizzata da ricerche personali estremamente soggettive. Ciò che si legge nel testo introduttivo firmato da Guido Perocco, risente fortemente delle caratteristiche della critica di Carluccio: *"Dopo tanti incantamenti dell'intelligenza per distaccarsi nell'arte figurativa dalla realtà oggettiva, tornano tante realtà quante sono gli artisti. Tutto soggettivo, quindi, tutto in una nuova soggettività, ciò che sta sotto gli occhi dell'artista, entro la sua cerchia visiva e la sua cronaca giornaliera."*

Questi realismi...sono realismi tipicamente personali, che rispecchiano aspetti del nostro vivere attraverso immagini di uomini e cose: l'aspetto freddamente contemplativo, quello

angoscioso, quello inquieto, quello incomunicabile, l'ironico, il sarcastico, e perfino il giocoso..."³¹⁸

Dalle due liste manoscritte, certamente non definitive, che rimangono come testimonianza delle scelte operate da Carluccio per gli inviti degli artisti, è evidente come, in linea con gli interessi che ritroviamo lungo tutto il corso della sua attività critica, Carluccio avesse privilegiato personalità che nel panorama mondiale erano rimaste in ombra rispetto alle correnti dell'avanguardia e come questi artisti dovessero ricostruire non un' insegna collettiva di una poetica, ma una pluralità e diversità di visioni e linguaggi accostati, sostanzialmente figurativi.

Le mostre organizzate da Carluccio alla Galleria Civica d'Arte Moderna.

Il rapporto di Carluccio con la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino rientra fra gli aspetti caratteristici di un metodo critico particolarmente operoso nel campo dell'attività espositiva. La Galleria Civica, anche nel periodo della sua forzata chiusura dagli anni di guerra fino al 1959, non rimase inerte, ma continuò una politica di acquisti nella quale, come abbiamo visto con le mostre "Francia-Italia", Carluccio fu spesso protagonista.

³¹⁸Guido PEROCCO, La realtà dopo l'avanguardia, in La Biennale di Venezia. Settore arti visive, catalogo generale, Venezia, 1982, p.53.

Un episodio significativo riguardo all'intervento di Carluccio nelle scelte del museo, è rappresentato dagli acquisti alla Biennale veneziana del 1958, anno in cui il critico faceva parte del Consiglio Direttivo. Le scelte furono orientate ad un ampliamento, sia sul piano internazionale, sia su quello locale, delle prospettive aperte con le esposizioni "Francia-Italia" e con l'indirizzo critico proposto da Carluccio con la mostra realizzata nel '55 alla Bussola intitolata *Niente di nuovo sotto il sole*: i nomi di artisti come Tobey, Canogar, Chighine, Radice, Chillida, Armitage, Becchis, Ruggeri, Soffiantino e Nino Aimone sono indicativi di una coerenza di scelte nelle quali Carluccio si trovava direttamente coinvolto. A lui infatti si indirizzarono le forti opposizioni sorte nell'ambito del Consiglio Comunale del 4 agosto 1958, riunito per deliberare in merito agli acquisti della Galleria d'Arte Moderna alla Biennale di Venezia, orientate *"verso una persona, un critico ben noto di arte e di ottimo valore ma del quale si dice che sia anche mercante di arte, di oggetti artistici, il che sarebbe contrario alla sua appartenenza alla Commissione degli acquisti"* e polemiche sull'effettivo valore artistico di alcune opere proposte.³¹⁹

319Si veda a questo proposito la Delibera della Giunta Municipale in data 4 agosto 1958, riportata nella tesi di laurea: Miriam STEFINLONGO, *L'attività espositiva pubblica e privata a Torino tra gli anni 1955-1968*, Tesi di Laurea (Relatore Prof. Marco Rosci), Università degli Studi di Torino, Facoltà di Magistero, a.a. 1983/84.

Dell'episodio si parla anche in Marco ROSCI, *Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte Moderna dopo il 1945*, op.cit., p.27.

Le opere acquistate dalla Galleria Civica d'Arte Moderna alla Biennale del 1958 sono:

PITTURA: Francesco Menzio, *Natura morta con ciliegie*, 1931; Mario Radice, *Composizione G.R.A.*, 1955; *Composizione R.S.S.S.S.*, 1958; Mario Becchis, *Avventura morfologica*, 1958; Alfredo Chighine, *Paesaggio invernale*, 1957; Piero Ruggeri, *Figura*, 1958; Yannis Moralis, *Interno*, 1955;

Quando nel 1959 la Galleria fu riaperta nella sua nuova sede di Corso Galileo Ferraris, proponendosi come uno dei musei più moderni d'Europa per l'arte contemporanea,³²⁰ si configurò un nuovo spazio espositivo nel quale realizzare mostre importanti che, scorrendo in parallelo con l'attivismo dei critici e delle gallerie torinesi, furono in grado di documentare, più di quanto non facessero le collezioni permanenti, un ampio panorama storico delle ricerche artistiche dell'ultimo secolo. Si inseriscono in questo contesto le mostre che Carluccio organizzò per la Galleria, a partire da quella dedicata a Bacon del 1962.

Già da questa prima scelta è evidente come gli indirizzi che il critico propose in queste esposizioni nascessero all'interno di un programma e di un orientamento nato e sviluppato in precedenza; la figura di Bacon non era nuova a Torino proprio in merito agli interventi di Carluccio e la mostra del '62 non faceva che confermare, con uno studio maggiormente approfondito e con una presenza di opere cospicua, un interesse aperto ad un panorama

William Scott, *Natura morta con favo*, 1957; Rafael Canogar, *Pittura n.6*, 1958; Mark Tobey, *Verso i bianchi*, 1957.

SCULTURA: Kenneth Armitage, *Figura quadrata*, 1954; Eduardo Chillida, *Elogio del fuoco*, 1955. BIANCO E NERO: Piero Garino, *Paesaggio*, 1958; Giacomo Soffiantino, *Rovi, lapidi e luce*, 1958; Nino Ajmone, *L'albero*, 1958; Mauro Chessa, *Figura*, 1958; Sigurd Vasegaard, *Illustrazione per Volvens Spaadom*, 1957; Palle Nielsen, *Due fogli per la serie Orfeo ed Euridide*, 1957; Johnny Friedlaender, *Uccelli su fondo bruno*; S.W. Hayter, *Amazzone*, 1945; Battaglia subacquea, 1957.

320Cfr. Luigi CARLUCCIO, *Si inaugura oggi a Torino il museo più moderno d'Europa*, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 31 ottobre 1959, p.3; Rosanna MAGGIO SERRA, *La ricostruzione della Galleria Civica d'Arte Moderna (1952-1959). Un appunto per la storia della museologia italiana*, in P.FOSSATI, R.MAGGIO SERRA, M.ROSCI (a cura di), *Le collezioni della Galleria...*, op.cit., pp.29-49.

artistico internazionale. Carluccio ebbe un ruolo decisivo nella mostra torinese che con lievi varianti presentava in Italia l'esposizione realizzata dalla Tate Gallery, dando un essenziale contributo per l'aggiunta di importanti opere di collezionisti italiani, per le scelte dell'ordinamento e per il ricco saggio critico premesso al catalogo,³²¹ che riproponeva ed ampliava posizioni assunte in occasione della Biennale del '54 e della mostra alla Galatea del '58, attraverso la quale alcuni quadri di Bacon erano entrati in collezioni italiane.

In un discorso aperto dalla galleria sulla rilettura ormai storica delle avanguardie italiane -nel quale rientrano alcune mostre importanti come recupero storico di aspetti dell'arte contemporanea a lungo rifiutati di cui costituisce esempio l'esposizione del 1962 organizzata da Crispolti e Galvano, intitolata *Aspetti del secondo futurismo torinese*

³²²- Carluccio propone due mostre di analisi storica su due artisti torinesi ai quali fu particolarmente vicino: Spazzapan e Casorati. Del primo, oggetto di un'ampia retrospettiva ed antologica nel 1963, rimane oggi un catalogo a cura di Carluccio che rappresenta un ulteriore contributo critico, dopo la monografia

321Luigi CARLUCCIO, Bacon, il potere e la gloria, prefazione al catalogo della mostra Bacon, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 11 set-14 ott 1962, pp.9-26.

322In riferimento a questa mostra, è conservato presso la biblioteca della Galleria Civica di Torino un nastro inciso che contiene gli interventi, fra i quali anche quello di Carluccio, del dibattito svolto il 5 aprile 1962 sulla mostra in questione.

del 1960, alla conoscenza del pittore, nel quale si approfondisce tutta la sua opera dagli inizi fino alla morte.³²³

La mostra dedicata a Casorati nel 1964, lo stesso anno in cui esce la monografia delle edizioni TECA, raduna 269 opere dell'artista e, come nel caso di Spazzapan, rappresenta per Carluccio un'occasione di meditazione storico-critica su di un pittore a lungo studiato.³²⁴

Fra il 1967 ed il 1973, Carluccio realizza a Torino le quattro mostre divenute più famose nella sua lunga attività; possiamo considerare queste rassegne come una filiazione di "Francia-Italia", inquanto essendo mutato il panorama storico e non essendo più possibile un dialogo con una sola nazione, il comitato organizzativo che aveva sostenuto le mostre di arte francese, ritenendo chiuso un ciclo, decise di non concludere un'esperienza di collaborazione, determinando la nascita degli «Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea»³²⁵, gruppo che affiancò Carluccio nell'organizzazione di un programma che consisteva essenzialmente in una proposta di revisione nella quale si cercava

323Spazzapan, catalogo della mostra (a cura di Luigi CARLUCCIO), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio-agosto 1963. Nel catalogo si trova anche una bibliografia completa degli scritti di Carluccio su Spazzapan, p.38.

324Casorati, catalogo della mostra (a cura di Luigi CARLUCCIO), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile-maggio 1964.

325Il Comitato Promotore degli Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea risultava composto da Giuseppe Grosso, Sindaco di Torino, dal Presidente Marella Agnelli, dal Presidente onorario Vittorio Viale e dai Commissari Rosy Rivetti Marone, Mario Becchis, Edoardo Calleri di Sala, Giorgio Griffa, Corrado Levi, Attilio Turati, Aldo Zegna, Luigi Carluccio, Luigi Mallè. Sulla nascita dell'ATAC, cfr. Marella AGNELLI, Ricordando un'associazione, in Ida GIANELLI (a cura di), Un'avventura internazionale..., cit., p.174.

di indagare dove nascessero le radici della cultura del Novecento, secondo un'ottica fortemente caratterizzata dagli orientamenti culturali del critico.

La prima di queste esposizioni, realizzata nel 1967, si intitola *Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo* e già nel titolo espone la caratteristica che maggiormente la identifica con la critica di Carluccio. Il fatto che il termine Surrealismo compaia soltanto come sottotitolo, indica il rifiuto di riferirsi ad una specifica e codificata corrente, così come si poteva osservare nella mostra di Arezzo, *Mitologie del nostro tempo*, di due anni precedente; e la frase di apertura nella prefazione al catalogo firmata da Carluccio riconduce immediatamente l'attenzione sulla necessità di uscire da un movimento definito per tentare una lettura "non aneddotica ma esistenziale" che fa luce su di un atteggiamento dello spirito, su un modo dell'esistenza che reagisce a quello che potremmo definire il mito della ragione, richiamandosi a fermenti irrazionali ed inconsci.

"In senso lato, comprensivo di molti fenomeni affini, questa mostra è dedicata al Surrealismo. Averla intitolata «Le muse inquietanti», prendendo a prestito il titolo di un arcifamoso dipinto di Giorgio de Chirico, non è stato un ripiego o un compiacimento di carattere letterario ma piuttosto un togliere subito di mezzo le limitazioni che ogni altro titolo avrebbe imposto e far subito

intendere che se la mostra ha il suo punto focale nella larga partecipazione dei maestri del Surrealismo, inquanto tendenza storicamente configurata, si è tentato di saggiare le possibilità di inserimento e di tenuta, nel clima e soprattutto nel pathos delle loro esperienze, di alcuni momenti ed artisti che abitualmente son proposti con altre etichette."³²⁶

Compaiono infatti artisti che non appartengono a correnti storicamente e filologicamente unitarie: si parte da Füssli, Moreau, Redon, Böcklin, si include un'ampia personale di De Chirico -"*la chiave di volta di una nuova situazione, il cardine sul quale si ribalta la storia che ci interessa*"-, si espongono Savinio, Licini e Scipione accanto ai personaggi "ufficiali" come Max Ernst e André Breton e si arriva fino a Gorky, Sutherland, Bacon, Giacometti. L'intenzione è quella di realizzare una mostra che "*chiede di essere accolta come uno stimolo*", un insieme che si orienta su scelte trascurate da una critica per la quale "*le visioni struggenti di Tanguy, le visioni apocalittiche di Dalì, le visioni ipnotiche di Magritte erano considerate ancora e soltanto come documenti tanto fastidiosi, quanto vistosi, del «non senso»...Qualcosa sta cambiando. Anche questa mostra è un segno. L'atteggiamento del giudizio critico corrente sta diventando più cauto. Le probabilità*

326Luigi CARLUCCIO, Una immagine della libertà dell'uomo, prefazione al catalogo della mostra Le Muse Inquietanti. Maestri del Surrealismo, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, nov 1967-gen 1968, p.XIII.

che possa esistere una forma della psicologia aumentano."³²⁷, come un invito a *"riconsiderare ancora una volta le curiose sorti del giudizio"*.

Il significato di questa mostra, da alcuni criticata per la libertà delle scelte e degli accostamenti³²⁸, consiste infatti nella novità del taglio critico che propone una rivisitazione di alcuni aspetti dell'arte contemporanea che in quegli anni non erano oggetto di indagini approfondite, ma che avevano avuto un ruolo non secondario nello sviluppo delle ricerche artistiche di tutto il secolo. Nella stessa ottica si pone l'esposizione del 1969 intitolata *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti*, che in qualche modo si riallaccia alla precedente, approfondendone le componenti spiritualistiche, nel momento in cui offre un nuovo contributo alla conoscenza diretta delle origini dell'arte moderna.

Attraverso le opere presenti e con il contributo del catalogo nel quale Carluccio ha integrato la mostra con quelle opere cui aveva dovuto forzatamente rinunciare -come ad esempio i dipinti di Gaspar D. Fridrich, *"inseguito invano in tutti i musei della Germania Federale e di quella Democratica"*³²⁹- si contempla l'altra

327Ibid, p.XVII.

328Alcuni studiosi, pur riconoscendo il valore della mostra in quanto costituita da una serie di opere di alta qualità, criticano l'uso ambiguo del termine "surrealista" adattato a pittori di diverse correnti. Cfr: Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica, *op.cit.*, p.141.

329Luigi CARLUCCIO, prefazione al catalogo della mostra *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-agosto 1969, p.XVIII.

faccia dell'800 e del primo '900, quella che non volle guardare all'esperienza dell'Impressionismo e alle sue solari ispirazioni naturalistiche, per esplorare "...l'altro versante dell'epoca che ci ha generato; quello meno conosciuto, più dimenticato o più tradito."³³⁰

La connessione fra le due rassegne, quella del '67 e quella del '69, consiste nell'esplorazione di un terreno comune di indagine: "*Uno sguardo posato sulla parte dell'eccitazione, o della contemplazione visionaria; della preminenza della vita interiore, o di quella della passionalità viscerale; della notte, infine, e dei sogni rivelatori, o liberatori.*

La mostra attuale si ferma al punto in cui ne "Le Muse Inquietanti" erano collocate le premesse vicine dell'avventura storica dei surrealisti, e comincia molto prima delle sue più lontane premesse. Procedo, per così dire, camminando a rovescio e seguendo più itinerari legati tra loro da fili sottili."³³¹

Anche in questo caso, quella di Carluccio si configura come una scommessa critica che utilizza l'informazione diretta ed il contatto con le opere per un "*invito a riconsiderare con occhi e con sentimenti nuovi il valore effettivo di alcuni luoghi comuni della storia ufficiale dell'arte contemporanea.*"³³², tracciando per la prima volta i confini di un evento storico-culturale che era già stato

330Ibid., p.XVI.

331Ibid.

332Ibid., p.XV.

precedentemente indagato nei suoi aspetti letterari, ma che rimaneva da verificare nel campo delle arti visive, con un atteggiamento spregiudicato nel rifiutare una serie di definizioni deformanti, ricercando i fili e le sottili connessioni esistenti negli sviluppi di una certa linea artistica.³³³

Con la mostra *Il Cavaliere Azzurro* del 1971, Carluccio compie ancora uno studio storico-critico che indaga un'area sulla quale esistono ampi errori di valutazione. Il contenuto di fondo dell'esposizione, che si rivolge ad un'area mittel-europea che nel quadro della cultura europea del tempo va considerata in rapporto ed in antitesi al fondamento razionalistico del Cubismo, consiste infatti nel correggere una diffusa opinione secondo la quale il *Blaue Reiter* non sarebbe altro che un episodio dell'Espressionismo tedesco della *Brücke*, osservazione che Carluccio formulò già in precedenza, in occasione della mostra sull'*Espressionismo e arte tedesca del XX secolo* realizzata a Torino nel 1954.³³⁴

Nell'introduzione al catalogo, vengono esaminati i fattori

333Sul carattere innovativo della mostra del Simbolismo, possiamo leggere in un'intervista rilasciata da Carluccio: "La terza mostra, *"Sacro e profano nell'arte dei simbolisti"*, credo che abbia provocato, se non una revisione critica di un certo momento, certamente una moda. E' stata la prima mostra in assoluto dei simbolisti. A tutti i direttori di museo che ho visitato in cerca delle tracce di quella impossibile, impensabile mostra, che mi chiedevano increduli: ma che cosa vuol fare?! non sapevo rispondere altro che: sto facendo qualche cosa proprio per scoprire cosa voglio fare. Ecco, se vuole, il pragmatismo, a cui ritorno sempre. Mi ricordo lo stupore di Francine Legrand, dei Musei reali belgi, quando dicevo: sono uno che batte, poi verrete voi, direttori di musei, a fare la grande mostra, io faccio una specie di anteprima. Tre o quattro anni dopo, Francine Legrand da Parigi, dove al Grand Palais aveva presentato i surrealisti belgi, mi mandò il catalogo con questa dedica: A Carluccio, qui tranca le chemin."

Cfr. Luigi CARLUCCIO, Questa Biennale: perchè l'ho fatta così, cit., p.26.

334Cfr. Luigi CARLUCCIO, L'espressionismo in cinquecento opere, in "Gazzetta del Popolo", Torino, 21 aprile 1954, p.3.

distintivi delle due correnti, individuando nella *Brücke* una tendenza ad un'indagine maggiormente rivolta alla realtà oggettiva che, benchè oggetto di deformazione, di rivolta e di denuncia, rimane al centro dell'interesse; mentre gli artisti del *Blaue Reiter* "...staccano risolutamente i piedi dalla terra, quindi dalla realtà oggettiva e data, dalla natura e dalla cronaca. Tendono ad annullare la forza di gravità... Lasciato il mondo alle spalle, gli artisti del «Blaue Reiter» si ritrovano davanti al miracolo di uno spazio celeste che fiorisce splendidamente secondo gli impulsi della loro immaginazione; riflesso di una religiosità antica, che possiede ancora un ricordo recente dell'Eden... Il «Blaue Reiter» annuncia infatti l'avvento dell'era dello spirito e di una realtà nuova che ha nello spirituale, e cioè in una situazione senza modelli oggettivi, il suo modello e la sua ragione di essere."³³⁵

Questo riferimento allo spirito e ai valori irrazionali dell'individuo sono componenti dell'arte contemporanea che risultano fondamentali e rintracciabili all'interno di esperienze artistiche che appartengono ad epoche diverse. Con un metodo consueto nei suoi interventi, Carluccio riunisce infatti nella mostra una serie di documenti visivi nati in epoche e in luoghi differenti, ma accostabili in base ad un comune atteggiamento: "*Tutti gli*

³³⁵Luigi CARLUCCIO, Alle origini dell'arte astratta, introduzione al catalogo della mostra Il Cavaliere Azzurro, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 18 marzo-9 maggio 1971, pp.13-15.

*elementi che Kandinsky e Marc hanno si può dire evocato dal lungo corso della storia dell'arte, possiedono un fondamento comune: lo stato di necessità. Gli artisti del Dogno, del Benin, dell'Isola di Pasqua, dello Stato di Vera Cruz prima della conquista ed i mosaicisti di Ravenna e di Venezia; i silografi degli incunaboli, delle stampe popolari tirate a Mosca o a Bassano, nella Baviera o ad Epinal; i pittori di ex voto; gli scalpellini della Vergine folle di Magdeburgo; l'esule Gauguin; il doganiere Rousseau esprimono appunto uno stato di necessità. Essi proiettano, per mezzo della creta, del bronzo e del legno un'idea della divinità e dei misteri della vita, o un sogno nel quale hanno bisogno di credere, anzi credono."*³³⁶

In base a questo taglio critico, sono quindi compresenti nell'esposizione oggetti e sculture di arte primitiva e manifestazioni artistiche di arte popolare accanto ai dipinti dei pittori propriamente legati al *Blaue Reiter* come Kandinsky, Klee, Kubin, Macke, Marc. Viene inoltre inclusa nella rassegna una serie di artisti, operanti nella seconda metà del Novecento, le cui ricerche hanno in comune con il pensiero del *Blaue Reiter* alcuni atteggiamenti fondamentali. *"Il criterio della scelta è stato dei più semplici: riconoscere qua e là, entro un arco di tempo che copre più di mezzo secolo, le affinità di fondo, il minimo denominatore comune, in espressioni che pur*

336Ibid.

muovendo dallo stesso punto di origine hanno a volte percorso itinerari diversi...o che muovendo da itinerari diversi hanno poi rivelato di accostare il medesimo punto di origine. Il punto, che appartiene alla storia, alla geografia e alla vita del pensiero, in cui l'opera dell'artista nasce da una chiara attitudine spirituale e si manifesta come proiezione concreta di una «risonanza» interiore."³³⁷

L'ultima mostra realizzata da Carluccio, in collaborazione con Daniela Palazzoli, alla Galleria Civica d'Arte Moderna, rappresenta un momento innovativo in quanto si svolge su di un tema che in quegli anni risultava poco studiato non soltanto a Torino, ma in generale nell'Italia. *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*,³³⁸ del 1973, risulta infatti un'ambiziosa iniziativa di sintesi sul tema del rapporto fra fotografia e pittura, linguaggi della visione paralleli la cui convivenza, competizione e collaborazione è stata oggetto di discussione fin dall'Ottocento, dal momento in cui l'invenzione della fotografia ha avviato un progressivo tentativo di affrancamento di questa tecnica da una condizione di subalternità rispetto alla pittura. Questa esposizione introduce nel panorama artistico di Torino un interesse per la

³³⁷Luigi CARLUCCIO, *Le risonanze del Blaue Reiter*, in *Il cavaliere azzurro*, catalogo della mostra, cit., p.265.

³³⁸Cfr. Luigi CARLUCCIO, *Note per una introduzione*, in *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (a cura di Daniela PALAZZOLI e Luigi CARLUCCIO), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo-aprile 1973.

fotografia che non aveva avuto in precedenza occasione di evolversi in quanto nel già marginale ruolo svolto dall'Italia nella storia della fotografia dal dopoguerra agli anni Settanta -sono infatti Parigi e New York i due centri mondiali nei quali le ricerche e gli studi in questo campo si svolgono con una certa consistenza- per questa città "è difficile riconoscere una via torinese alla fotografia".³³⁹

L'interesse di Mollino per questa tecnica dell'immagine, espresso nel *Messaggio dalla camera oscura* redatto nel 1943 e pubblicato nel '50 e le poche mostre di fotografia che si tennero a Torino negli anni Cinquanta e Sessanta -"The Family of Man" a Palazzo Madama nel 1959, mostra itinerante organizzata dal MOMA di New York nel '55; "Weltausstellung der Photographie", in cui è preponderante il contributo di fotografi europei tra i quali, per la prima volta in una rassegna internazionale, anche alcuni italiani; "Steichen il fotografo" alla Galleria d'Arte Moderna nel 1965³⁴⁰ ed infine "The Concerned Photographer"³⁴¹, che giunge a

339Per un'analisi della storia della fotografia a Torino fra gli anni Cinquanta e Settanta, in rapporto con gli sviluppi di queste ricerche a livello mondiale, cfr. Cesare DE SETA, Dal fotogiornalismo della Magnum alla ricerca dell'autonomia dall'oggetto reale, in Ida GIANELLI (a cura di), Un'avventura internazionale..., op. cit., pp.86-97.

340Cfr. Steichen il fotografo, catalogo della mostra (a cura di René d'Harnoncourt), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, aprile 1965.

341La mostra *The Concerned Photographer*, che illustrava il lavoro dei fotografi Werner Bischof, Robert Capa, Leonard Freed, David Seymour e Dan Weiner, fu organizzata dal Fund for Concerned Photographers di New York, a cura di Cornell Capa. Dopo essere presentata a New York, a Washington e in altre città degli Stati Uniti, fu introdotta in Italia, a Milano nel 1968 e a Torino nel 1970, per iniziativa di Lanfranco Colombo, direttore esecutivo del comitato italiano del Fund for Concerned Photographers.

Cfr. *The Concerned Photographer*, catalogo della mostra, Milano, ottobre 1969; Torino,

Torino nel 1970 dopo l'inaugurazione europea per iniziativa di Lanfranco Colombo- dimostrano quanto fosse aperta la discussione nel momento in cui *Combattimento per un'immagine* realizzò uno studio sull'accavallarsi delle ricerche tra pittura e fotografia nell'arte contemporanea, con una particolare attenzione alla ricerca sperimentale.

La presenza di Carluccio nell'organizzazione della mostra mette a disposizione un sostanziale contributo, sia per le conoscenze del critico nel campo dell'arte contemporanea, sia per le sue conoscenze nel campo specifico della fotografia, che trovano una conferma nella sua collaborazione, ad iniziare proprio dal 1973, con la rivista "Panorama", per la quale curò la rubrica "Fotografia" che risulta essere la prima apparsa su un settimanale italiano.³⁴²

Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre 1970.

³⁴²Luigi Carluccio è stato collaboratore di "Panorama" per la rubrica "Arte" dal 1972 al 1979 e per la rubrica "Fotografia" dal 1973 al 1981.

Appendice documentaria. Lettere di artisti.

I documenti che seguono, fanno parte di un fondo conservato dalla famiglia Carluccio e costituito da un insieme di 70 lettere indirizzate al critico e scritte da alcuni artisti con i quali egli ebbe contatti di lavoro e di amicizia.

Fra queste, le 46 riprodotte sono state scelte in base ad un criterio che ha tenuto conto della presenza in esse di tematiche che costituiscono un'utile integrazione per la documentazione di alcuni aspetti della critica d'arte di Carluccio. La riproduzione dagli originali è stata preferita alla semplice trascrizione, inquanto il loro aspetto è sembrato interessante anche nella sua forma esteriore. Di quelle citate all'interno della ricerca e di alcune altre che presentano contenuti particolarmente interessanti perchè direttamente legati all'attività critica di Carluccio, è stata effettuata la trascrizione integrale.

