

# FORMA 1



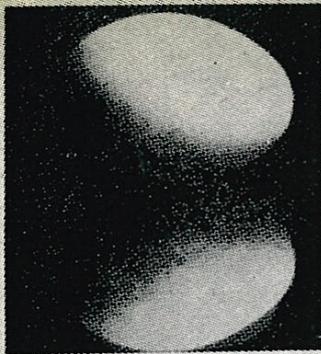
*In copertina da sinistra:*

Consagra, Guerrini, Attardi, Accardi, Perilli, Sanfilippo, seduto Dorazio  
nello studio di Consagra, giugno 1947.

# FORMA 1

Accardi Attardi Consagra  
Dorazio Guerrini Maugeri  
Perilli Sanfilippo Turcato





# FORMA

MENSILE DI ARTI FIGURATIVE

## Accardi • Attardi • Consagra • Dorazio Guerrini • Perilli • Sanfilippo • Turcato

Noi ci proclamiamo **FORMALISTI** e **MARXISTI**, convinti che i termini **marxismo** e **formalismo** non siano **INCONCILIABILI**, specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono mantenere una posizione **RIVOLUZIONARIA E AVANGUARDISTICA** e non adagiarsi nell'equivoco di un **realismo spento e conformista** che nelle sue più recenti esperienze in pittura e in scultura ha dimostrato quale strada limitata ed angusta esso sia.

La necessità di portare l'arte italiana sul piano dell'attuale linguaggio europeo ci costringe ad una chiara presa di posizione contro ogni sciocca e prevenuta ambizione nazionalistica e contro la provincia pettegola e inutile quale è la cultura italiana odierna.

Perciò affermiamo che:

I) - In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e inventiva della forma pura.

II) - Riconosciamo nel formalismo l'unico mezzo per sottrarci ad influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche.

III) - Il quadro, la scultura, presentano come mezzi di espressione: il colore, il disegno, le masse plastiche, e come fine un'armonia di forme pure.

IV) - La forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete nuda, la scultura, anche come arredamento di una stanza — il fine dell'opera d'arte, è l'utilità, la bellezza armoniosa, la non pesantezza.

V) - Nel nostro lavoro adoperiamo le forme della realtà oggettiva come mezzi per giungere a forme astratte oggettive, ci interessa la forma del limone, e non il limone.

Noi rinneghiamo:

1) - Ogni esperienza tendente ad inserire nella libera creazione d'arte fatti umani attraverso deformazioni, psicologismi e altre trovate, l'umano si determina attraverso la forma creata dall'uomo-artista e non da sue preoccupazioni aposterioristiche di contatto con gli altri uomini. La nostra umanità si attua attraverso il fatto vita e non attraverso il fatto arte.

2) - La creazione artistica che si pone come punto di partenza la natura intesa sentimentalmente.

3) - Tutto ciò che non ci interessa ai fini del nostro lavoro. Ogni nostra affermazione trae origine dalla necessità di dividere gli artisti in due categorie: quelli che c'interessano, e sono positivi, quelli che non ci interessano, e sono negativi.

4) - Il casuale, l'apparente, l'approssimativo, il sensibilibismo, la falsa emotività, gli psicologismi, come elementi spurii che pregiudicano la libera creazione.

ROMA, QUINDICI MARZO 1947

## teorema della scultura

Nell'arte sopravvive il grave compromesso, sorto da molto tempo, tra la forma e l'uomo, o meglio tra quel che riguarda la forma e quel che si riferisce alla vita dell'uomo.

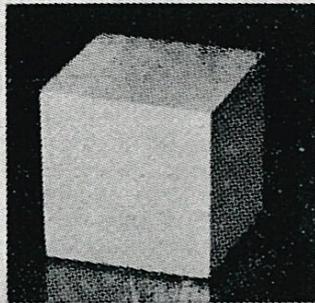
Noi ci opponiamo decisamente a questo compromesso.

Si tratta di questo: la scultura oggi non è funzionale, come lo fu sino ai tempi del

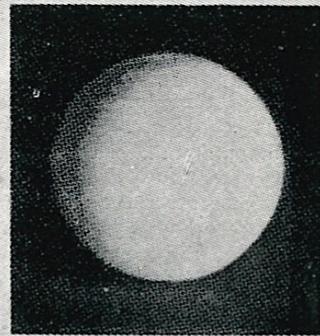
Bernini, e perciò la statuaria, come l'affresco, ha perduto il suo posto preminente nell'Arte.

La lotta contro la statuaria è stata condotta sinora per due vie diverse e purtroppo errate: l'una fa capo a Medardo Rosso, l'altra crede di risolvere il problema riducendo

un cubo perfetto di marmo con i suoi spigoli e con le sue punte ci da fastidio...



in una sfera perfetta di marmo, sentiamo troppo la monotonia della sua centricità meccanica...





Dal cortile di via Margutta 48.

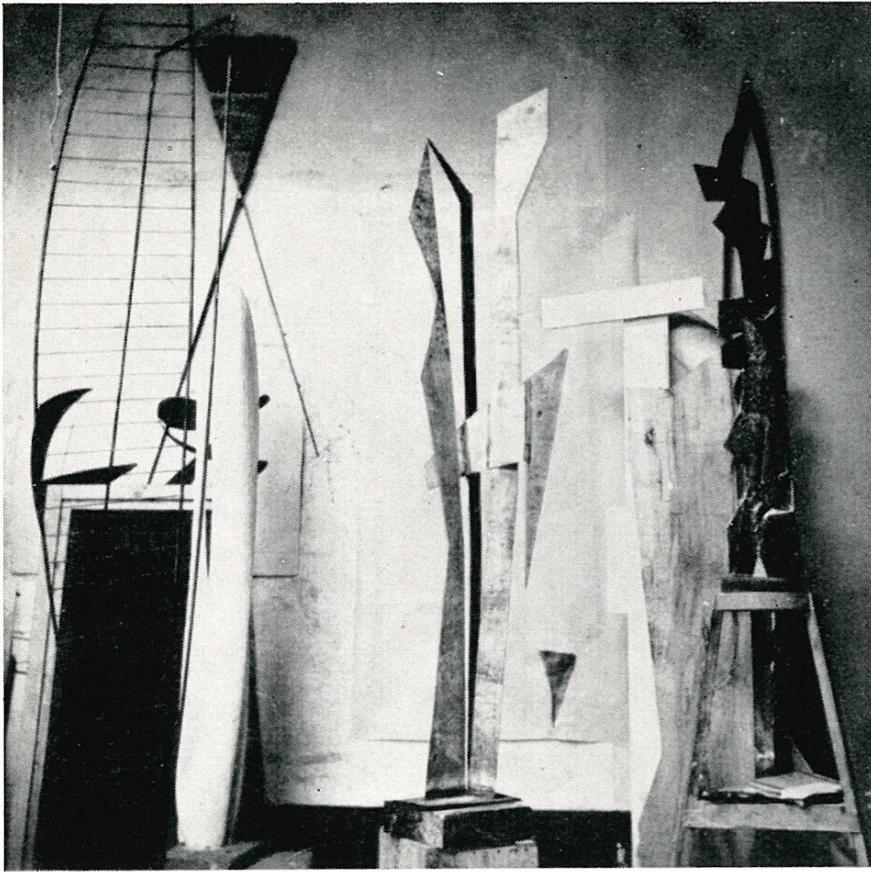


Entrata dello studio di Consagra, dove si riunivano gli artisti di «Forma 1».

Gli artisti che nel 1947 costituirono a Roma il gruppo *Forma* sono considerati oggi tra i migliori della loro generazione. La bontà delle soluzioni attuali conferma quindi quella delle premesse di allora. Conferma inoltre la validità di un'esperienza che, se pure ha mutato i termini del discorso, si è svolta secondo una costante fedeltà a certi principi espressi in quegli anni. La convinzione che l'arte non poteva essere un'evasione contemplativa, e tanto meno una celebrazione, la considerazione del rapporto esistente tra la produzione artistica e la sfera degli interessi sociali, il conseguente rifiuto di ogni figurazione intesa come narrazione, furono già allora i principi di base di una poetica che, col passar degli anni, si sarebbe dimostrata sempre più giusta. Il raggruppamento non ebbe lunga vita, non fu, e certamente non volle essere una « scuola », fu tuttavia un primo gruppo di lavoro che esprimeva la necessità di un indirizzo comune e che servì a dare un senso unitario alle scelte che, collegialmente, si andavano facendo.

Il manifesto di *Forma* fu firmato da Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato. Ad essi si aggiunse poi lo scomparso Concetto Maugeri. Il nome stesso del gruppo, ed il titolo della rivista, dicevano chiaramente quali fossero le intenzioni. Si voleva rimettere in discussione il concetto di immagine, sottolineando, contro corrente, la validità di un'esperienza condotta sulla forma e sui suoi valori concreti, si dichiarava che i nuovi contenuti, sorti in rapporto ad una nuova condizione, dovevano essere realizzati nell'ambito di una visione che va al di là di ogni preoccupazione di riferimento naturalistico. Per questo, da precedenti esperienze di tipo espressionistico, o da esperienze figurative di tipo neocubista, quegli artisti erano passati ad una pittura e ad una scultura che proponevano e sottolineavano la validità di un'espressione basata sui rapporti puri delle forme e sulla costruzione di uno spazio sostanzialmente bidimensionale.

Il recupero culturale avveniva, in questo senso, nel modo più ampio possibile e sia pure con qualche logica contraddizione. Era comunque determinato da un preciso impegno ideologico. I grandi esempi della pittura non figurativa, e di quella geometrica soprattutto, anche i pochi che c'erano stati in Italia tra le due guerre, venivano presi in considerazione non soltanto per la loro validità qualitativa, o per il fatto che attraverso essi passava la linea diretta dell'avanguardia europea, ma soprattutto perché in essi si riconosceva una qualificazione ideologica, che si riteneva utile, anzi necessaria, per la definizione di un linguaggio adatto ad esprimere



Interno dello studio di Consagra nel 1945.

Guerrini, Turcato, Consagra, nel 1947.



una nuova condizione, così come essa era andata formandosi attraverso l'esperienza della guerra. Il richiamarsi alle poetiche dell'astrazione geometrica, ai maestri italiani e stranieri di questa tendenza, a Mondrian come a Magnelli o a Van Doesburg, non era perciò soltanto una conquista culturale da contrapporre agli indirizzi postcubisti dominanti. Era invece il tentativo cosciente di portare avanti un discorso al quale, comunque, occorreva dare un diverso significato. La geometria, infatti, non poteva essere assunta come un dato immobile, che toglieva all'espressione artistica ogni intensità di drammatici contrasti. Non era, cioè, un punto di arrivo che identificava nella forma l'essere, il mondo ed il proprio comportamento, immobilizzando il tutto nella stasi della coscienza. Anzi, rovesciando i termini della dialettica della vecchia avanguardia, la geometria dei giovani del gruppo *Forma* si poneva come possibilità di sperimentazione. Al « non intervento » proclamato dai manifesti neoplastici, si sostituiva una decisa volontà di partecipazione. Tal che, lo stesso spazio a due dimensioni non poteva rappresentare il momento di una sospensione dell'azione, ma veniva intensificato da una dinamica che concentrava in esso tutti i momenti successivi dell'esperienza. Il gruppo *Forma* anticipava già allora, quindi, il concetto di una geometria posta come ipotesi e non come certezza.

Del resto, proclamarsi formalisti e marxisti insieme, come si dichiarava nel manifesto, poteva sembrare una grossa ingenuità, però si giustificava proprio da una precisa volontà di inserimento, che intendeva contribuire al rinnovamento rivoluzionario delle strutture, non riferendosi soltanto ad un comportamento artistico, ma più generalmente « a tutti gli elementi progressivi della nostra società ». Anche in questo senso il problema veniva impostato con chiarezza e lo stesso termine « formalismo » era inteso, di conseguenza, come volontà di esperienza sulla forma, in contrapposizione da un lato con i postulati della dominante cultura idealistica, e in contrasto polemico, dall'altro, con le tesi zdanoviane che già cominciavano a manifestarsi in certi ambienti e che, da lì a poco, avrebbero prodotto la prima grave frattura nel fronte della nuova arte italiana. Va detto, a questo proposito, che la polemica di *Forma* fu il primo sasso scagliato nella piccionaia dei nuovi conformismi. Fu la prima denuncia, la prima indicazione di un cammino che non avrebbe potuto non essere diverso. La ricerca di nuove strutture, al di fuori per sempre da ogni mitologia, corrispondeva perciò alle esigenze di una coscienza democratica. Una nuova società, come la si auspicava allora e come si sperava di po-

Davanti alla «galleria dell'Art Club», 1947. Nino Franchina, Dorazio, Manisco, Guerrini, Marco Cesarini Sforza. Al centro, Antonio Corpora, e dietro Perilli e Turcato.



Maugeri, Accardi, Sanfilippo, nel 1948.



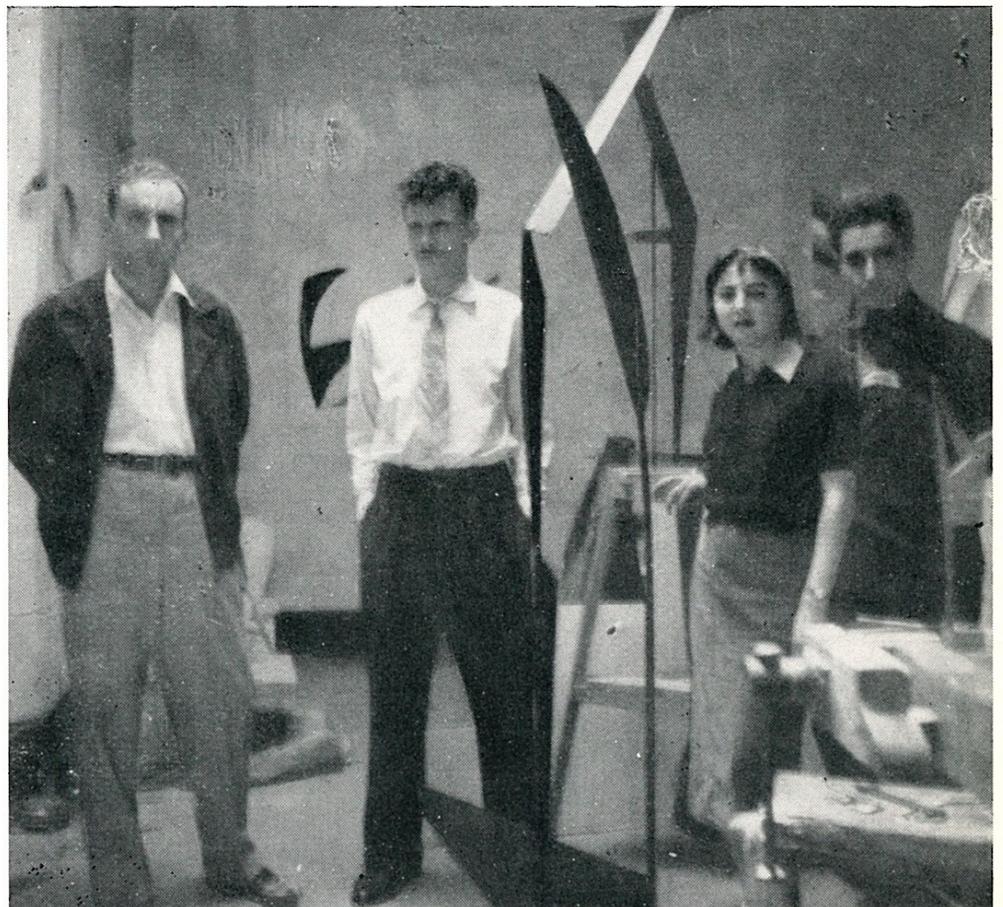
terla realizzare prima delle involuzioni del 1948, avrebbe richiesto nuove forme, le vecchie essendo insufficienti o, comunque, incapaci ormai di assumerne il significato.

«La polemica — ha ricordato Dorazio — venne impostata sulla socialità dell'arte, sul realismo, sulla pittura progressiva e sulla pittura reazionaria. L'equivoco tra pittura e animosità sociale, fra società vecchia e nuova pittura, si delineò chiarissimo; nessuno tuttavia si chiese quale sarebbe stata la forma e quali i mezzi che avrebbero espresso una società nuova. L'esigenza di una forma di viva attualità, che inserisse la pittura italiana nel filone della grande arte europea, si fece sempre più urgente finché noi non la denunciavamo come solida base per il nostro lavoro ». Non potremmo chiedere al lavoro di allora quella stessa qualità alla quale gli artisti che costituirono *Forma* ci hanno abituato con il loro operare successivo. Né potremmo pretendere di ritrovare, nelle opere di oggi, quei principi di elaborazione formale che vennero allora postulati. Tuttavia il significato primo, il movente della loro ricerca è restato lo stesso, il loro comportamento è determinato da un'attualità, da una presenza che, per essere tale, non ha bisogno di contestare il presente rifugiandosi nella mitologia.

NELLO PONENTE



Corpora e Maugeri, 1948.



Attardi, Guerrini, Accardi, Sanfilippo, nello studio di Consagra, 1948.

## Formalismo e Marxismo

Credo che i più vivi tra coloro che si occupano d'arte, in una loro più giovane età abbiano innanzi tutto cercato una via che fosse l'espressione massima della propria personalità o rappresentasse comunque un « assoluto ». Incontratisi allora con talune forme di attività chiamate arte e, nel caso nostro, con pittura e scultura, essi hanno ritenuto che quelle forme contenessero in sé le possibilità per raggiungere quell'originario obiettivo.

Tra quelle forme di pittura e scultura parte di essi ne scelsero alcune alle quali si sono fermati, altri, non paghi, ne scelsero altre che parevano offrire possibilità maggiori di scavare sempre più addentro per raggiungere un assoluto, o, più in generale, un limite è insomma un terreno solido e oggettivo purchessia che ancora sembrava tutt'altro che afferrato.

In questo scavo, in questa ricerca su forme plastiche e pittoriche, oggettivamente legate a innumerevoli condizioni storiche di altro genere, alcuni si gettarono confusamente e a capofitto rimanendo talvolta sospesi a mezza'aria, altri vi si gettarono in maniera orgogliosa e sprezzante credendo romanticamente di essere i soli e gli eletti a possedere quell'assoluto o di essere i soli a muovere alla ricerca di esso e i soli, poi, a soffrire l'infinita angoscia di non poterlo trovare altri infine, e sono quelli oggi nel campo delle arti ancor in minor numero, si accorsero che questo assoluto era l'oggettività concreta della realtà come di volta in volta si veniva determinando e che perciò non poteva essere in una pittura o scultura particolare ma, in generale, nella propria azione nel mondo e che la loro ansia coincideva con l'ansia di innumerevoli altre creature umane e formava, essa pure, una realtà con quella, solidale con quella, nella buona e nella cattiva sorte e che di quella bisognava pure tener conto.

Quest'ultima consapevolezza scaturiva, nei più vivi, dall'aver scontato un'esperienza: quella di portare all'esaurimento lo sforzo di trovare nella pittura e nella scultura *in sé* la ragione suprema del proprio operare, l'« assoluto », e insomma la propria massima e concreta libertà. Scontata questa esperienza il centro di gravità non poteva che porsi subito al di fuori della scultura e della pittura e non poteva che localizzarsi su altre realtà: economiche, politiche, sociali e morali.

Ed ecco dunque che a un certo momento si è parlato di marxismo e formalismo, e si è cercato di risolvere o di impostare un rapporto difficile e duro, tra l'impulso direi quasi atavico a cercare un romantico « assoluto » nella pura forma astratta e la necessità nuova e indistruttibile di vedere questo assoluto altrove, in esigenze morali, sociali, economiche. D'altra parte l'impulso a creare un assoluto nella pura forma astratta non era soltanto o in ogni caso romantico. Quell'impulso conteneva anche la precisa consapevolezza di contrapporre qualcosa di nuovo alla pittura e alla scultura dominante, qualcosa di più critico, aggressivo, deciso, e di fare perciò opera di cultura, opera veramente innovatrice, a prescindere dal fatto che era pur necessario, per far questo, appoggiarsi tecnicamente a quelle forme particolari di pittura e scultura che nella storia dell'arte europea e mondiale avevano sancito e sanciscono l'individualismo come un assoluto, fino al suo estremo rifugio logico e morale.

Questi erano dunque i motivi che urgevano confusamente fino ad oggi

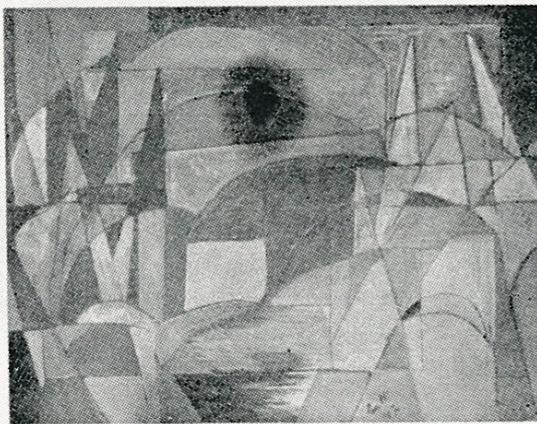
e che, espressi in forma ideologicamente errata e insufficiente, ma con un impulso deciso e abbastanza audace hanno avuto e potranno avere ancora per un poco, in Italia, un notevole valore di cultura.

E parliamone da un punto di vista più strettamente marxista.

E' evidente prima di tutto che dal punto di vista della quotidiana lotta per l'emancipazione delle masse lavoratrici e per il progresso della democrazia, il problema del rapporto tra questa lotta e la pittura è molto secondario ed è pertanto pressoché indifferente, da questo punto di vista, che la pittura o la scultura trattino un tema piuttosto che un altro oppure lo trattino in cer-

che, espressi in forma ideologicamente errata e insufficiente, ma con un impulso deciso e abbastanza audace hanno avuto e potranno avere ancora per un poco, in Italia, un notevole valore di cultura.

Ho parlato di « forma », e a questo punto ho dovuto parlare anche di « Spirito », in un senso prettamente idealistico, perchè è evidente che quella scultura e quella pittura si sono svolte nel modo che ho det-

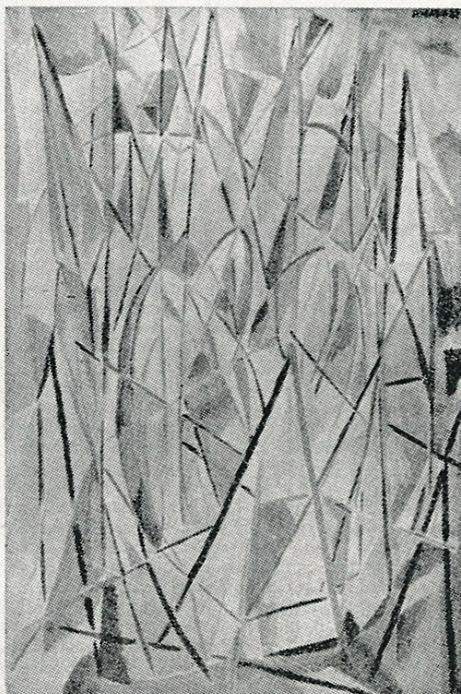


ACHILLE PERILLI - Composizione 6/47

to modo piuttosto che in un altro o siano « oggettive » anziché « astratte » e via dicendo. Invece, per esempio, se si trattasse di cinema il problema sarebbe molto diverso. Comunque il problema nasce laddove queste arti stesse presumano di assolvere a un compito rivoluzionario oppure laddove le esigenze della lotta rivoluzionaria tendano a coinvolgerle.

Ora, non soltanto in Italia, ma in generale in Europa, la scultura e la pittura moderne (e intendo sem-

pre parlare di quella scultura e pittura attraverso le quali si è andati e si va alla ricerca di un « assoluto » e non delle arti cosiddette applicate) hanno seguito un processo di evoluzione critica che ha portato l'artista a vedere la propria opera non come rappresentazione di qualcosa di esterno o di interno a se stesso, ma esclusivamente come « forma », cioè come attuazione materiale nel fatto pittura o nel fatto scultura della libertà dello... « Spirito ».



PIERO DORAZIO - Fisionomia della Cattedrale di Praga

la pittura da cavalletto e della stanzuaria come prodotto borghese.

Pertanto una volta che ci si ponga al di fuori di quello sforzo di trovare nella pittura e nella scultura *in sé* la ragione suprema del proprio operare, il cammino che conduce all'esaurirsi di quello sforzo va considerato come la storia di un prodotto di scambio qualsiasi, che ha raggiunto una sua maturazione tecnica, come una macchina o uno strumento, e come tale va trattato.

Ora può accadere che da taluni si scambii lo sviluppo *interno* di quel prodotto per un fatto rivoluzionario diretto, che si scambii cioè la conquista della concezione della pittura come « forma », per una conquista rivoluzionaria importante nei riguardi della lotta di classe eccetera. Questo è certamente un errore. L'« astrattismo » pittorico non ha *in sé* nessun valore rivoluzionario diretto allo stesso modo dell'oggettivismo. Il realismo dell'artista non è legato a nessuna forma pittorica in particolare, ma al loro sviluppo in rapporto a tutto lo sviluppo della mentalità e della cultura borghese. D'altra parte è errato, per la stessa ragione, pretendere che quello sviluppo, quando è in atto, si arresti prima della sua maturazione volgendosi a un « realismo » che, nelle attuali condizioni della cultura in Italia, solo da pochi è inteso correttamente, ma che è ancora da molti equivocato, come è stato equivocato, con il naturalismo illusionistico.

Tuttavia vi è un punto che bisognerà considerare. Quelle forme cosiddette astratte, in quanto le più evolute e combattive rappresentano oggi in Italia la premessa per raggiungere la consapevolezza e la chiarezza che prima ho detto essere di pochi. Non ci si può sganciare dal romanticismo senza prima averne portato a fondo l'esperienza e i fermenti critici in esso contenuti, non ci si può sganciare dalla tenaglia dell'angoscia se non si supera l'individualismo e la presunzione di un assoluto esclusivo, non ci si può sganciare dall'estetismo se lo stesso estetismo non è portato al fondo delle sue contraddizioni.

In conclusione: si porta all'estremo lo sforzo di trovare *in sé* nella pittura o scultura la ragione suprema del proprio operare e allora quando si fa dell'arte in questo modo si è romantici e non si è ancora marxisti pur potendo essere marxisti in tutti gli altri momenti della vita; oppure si adottano consapevolmente le forme che denunciano quello sforzo considerandole puramente una necessità di gusto e di mercato, e pertanto un atto tecnico-economico che si fa per vivere, e allora quando si fa arte non si è né marxisti né romantici né idealisti ma si è semplicemente realisti. Oppure ancora si riesce a conciliare un impulso tecnico con una esigenza marxista e allora, ma è il caso più raro, si è marxisti anche in pittura e in scultura. Questa soluzione tra le ottime non è facile ma si può provare a cercarla, e qualche rara volta è stata trovata.

Da questo punto di vista, di un necessario cammino di esperienze, effettivamente marxismo e « formalismo » non sono dunque inconciliabili, ma solo purché il concetto di « forma » che in sé è oggi ancora troppo generico per contrastare con qualche cosa, valga dialetticamente a staccare da forme e concezioni sorpassate l'uomo vivo che si occupa di pittura e, postolo di fronte alla via chiusa della sua genericità, lo indirizzi verso quella concretezza di problemi nella quale dovrebbe sempre riportarsi il vero marxista.



# TESTIMONIANZE

Appare curioso oltre che ingiusto che in esami recenti delle avanguardie come delle tendenze dell'arte italiana si sia del tutto trascurato il gruppo « Forma ». Non fu, è vero, un movimento nel senso comune del termine, né ebbe lunga durata e tanto meno ampia sfera d'azione. Può vantare tuttavia a suo titolo di merito non soltanto d'aver contribuito a reagire contro la convenzione antistorica degli schemi ideologici e formali del Novecento, ma, assai di più, l'aver proposto un richiamo a indilazionabili responsabilità culturali conseguenti alla spinta di precise esigenze storiche. Che allora il significato di un segnale orientativo possa essere sfuggito fa parte della nostra disattenzione e, se proprio si vuole ammettere un alibi, di quella scarsità di prospettiva che è di difficile ricupero; ma quando questa prospettiva, alla fine, non è più necessario figurarsela perché si presenta in atto, allora l'ignorarla diventa pregiudizio e malafede. Nella cronistoria italiana del dopoguerra « Forma » ha il suo posto assegnato e insostituibile, e l'ha, sopra tutto, per coloro la cui vocazione estetica si è consegnata nella qualità rilevante delle opere. Poiché, non va dimenticato, programmi e manifesti ne sono succeduti intorno agli anni della recuperata libertà, ma pochi sono stati accompagnati da ragioni giustificate e giustificabili sul piano degli sviluppi a venire.

Tra il '45 ed il '46 si ebbero a Milano alcune mostre che richiamarono l'attenzione sull'arte concreta, una delle vie investigative della modernità, ancora assai malamente accreditata in Italia malgrado talune rilevanti manifestazioni intorno al '30, e poi nel '47 vi ebbe luogo la rassegna del « Fronte nuovo delle arti », che raccoglieva un insieme di figure tra quelle che con maggiore qualificazione si erano impegnate durante gli anni duri a prospettare aggiornamenti meno locali e più europei. Fu nel marzo dello stesso '47 che Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Mino Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato sottoscrissero il manifesto di « Forma ». Si trattava di artisti giovanissimi, mentre quelli del « Fronte » erano in età già matura, e quindi le posizioni non potevano non essere diverse. Anche senza entrare nel merito dei caratteri che le distinguono, giova fermare il pensiero su una affermazione di quel manifesto in cui, a mio avviso, si svela l'intuizione anticipatrice di un'esperienza che sta acquistando sempre maggiore credito e si trova sempre meglio sorretta da positive espressioni individuali. Intendo riferirmi non tanto al rifiuto di qualsiasi condiscendenza verso formulazioni d'origine psicologica o deformazioni d'origine espressionistica, e quindi all'attestazione che l'interesse va sempre alla forma del limone e non al limone, quanto al concetto proclamato per cui « la forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete nuda,

la scultura, anche come arredamento di una stanza. Il fine dell'opera d'arte è l'utilità, la bellezza armoniosa, la non-pesantezza ». Mi pare che fin da allora si tendesse a operare per dare all'opera una destinazione pubblica, a creare qualcosa che non nascesse più come quadro da cavalletto e da collocarsi, poi, bell'e incorniciato, in un salotto galante. Gli esempi di Consagra e di Dorazio o di Perilli o di Turcato, per citare quelli meglio adatti, pur nella diversità della loro caratterizzazione individuale si inquadrano in un'esperienza piuttosto estesa che riporta l'arte sul piano di una larga e libera fruizione: che fa decoro, come nei tempi antichi i grandi cicli a fresco, le pale ed i trittici, gli arazzi. Se ancora assumiamo l'opera fornita dalla fantasia dell'artista come qualcosa di assolutamente privato, in ambedue i sensi di chi l'ha creata e di chi se ne è impossessato, non ne comprenderemo mai né il vero significato né la sua comunicabilità. In quelle frasi del manifesto di « Forma » è implicito un concetto di relazione umana che, attraverso l'entità formale, prefigura una civiltà, il cui livello e la cui dimensione si potrebbero paragonare alle grandi fasi storiche delle collettività bizantine o medievali. È così che l'artista può riprendere il suo posto nella società.

UMBRO APOLLONIO, 1961

Subito dopo la guerra, quand'era più acuta l'ansia del riscatto e l'impazienza dell'azione, i giovani artisti del gruppo romano di « Forma 1 » hanno posto il loro problema in termini molto chiari. È certo che l'opera dell'artista si compie in una situazione storica, partecipa delle grandi crisi, concorre a risolverle. Ma, tra i grandi problemi storici, l'arte stessa è un problema e il compito degli artisti è di risolvere giorno per giorno il problema dell'arte, cioè della sopravvivenza di un'attività creativa in un mondo storico carico di forze distruttive. L'arte, insomma, non è « progressiva » in quanto appoggi o sostenga altri sforzi e altre lotte per il progresso sociale, ma in quanto trasformi progressivamente le proprie strutture e attui il progresso nel campo dell'esperienza estetica, ch'è il proprio specifico campo. Di qui la necessità della ricerca rigorosa, impegnata, severa: la necessità, soprattutto, di non confondere il problema di « fare l'arte » col problema di « cosa fare dell'arte ». Non era un appello al formalismo: l'arte, come la scienza, adempie al fine sociale in quanto sia, anzitutto, arte; ed è impossibile pensare una nuova struttura sociale in cui l'arte non abbia, anch'essa, una nuova struttura. Ciò che gli artisti di « Forma 1 » capirono prima degli altri è che la rivoluzione dell'arte è più utile, al fine della rivoluzione, che un'arte per la rivoluzione.

GIULIO CARLO ARGAN, 1961

Non per rivendicare la precocità o la priorità di un'avanguardia, ma per ricostruire la giusta prospettiva di una situazione ormai storica, è giusto ricordare che cosa significò il gruppo «Forma 1» nel 1947-48, quando s'era già spezzato il Fronte Nuovo delle Arti, nato dal tormento della guerra e della Resistenza, e la nascente polemica di realismo e non-realismo minacciava di ridurre in un circolo vizioso le correnti più vivaci dell'arte italiana. Fu, quello di «Forma 1», un movimento composto, civile, più propenso alla ricerca che alla polemica: un movimento di giovani, certamente, ma consapevoli e rispettosi del dramma vissuto dalla generazione che li aveva preceduti e il cui compito storico era tutt'altro che esaurito. Questi giovani non sconfessarono l'uropeismo del gruppo degli Otto Pittori, ma non vollero accettarlo come liberazione o catarsi, e iniziarono una ricerca più ristretta e approfondita, in qualche caso rigorosamente sperimentale, sul problema della forma e precisamente della «forma prima», intesa cioè come fatto di struttura e non, come pareva ai più, di infra o sovrastruttura. L'accento marxista del primo manifesto, anche se non del tutto giustificato sui testi, indicava tuttavia come i giovani artisti di «Forma 1» non cercassero evasioni o vacanze né declinassero responsabilità ed impegni nell'ordine morale, ma volessero soltanto affermare che l'autonomia della ricerca artistica rimaneva la condizione essenziale della validità dell'operare artistico nel mondo storico. Così essi, i più giovani, aiutarono i più anziani a superare l'inevitabile turbamento di un'angoscia più lungamente sofferta, senza però rinnegarne o diminuirne il peso morale. Per questo fummo, allora, tra i primi a riconoscere le ragioni di quella che, assai più che un programma, era la dichiarazione di un'istanza storica, la cui giustezza è stata poi chiaramente provata dallo sviluppo indipendente, di libera ma coerente ricerca, che ciascuno di questi artisti ha avuto in questi ultimi quindici anni.

PALMA BUCARELLI, 1961

Picasso è stato il passaggio obbligato di gran parte dell'arte italiana del dopoguerra, nella sua patetica corsa all'aggiornamento. Il gruppo Forma ha fatto eccezione; le prime esperienze di questi artisti, toccate dalla figuratività post-cubista, possono considerarsi roddaggio d'accademia; ma poi il salto è netto e il vero punto di partenza della loro ricerca (quello della prima mostra di Forma, del '47) è totalmente astratto. Né vorremmo, con ciò, inneggiare al formalismo, ma alla chiarezza di idee e all'intelligenza della scelta.

La chiarezza e l'intelligenza è stata di rifarsi alle fonti dell'arte contemporanea, invece che ai suoi testi divulgativi; il Picasso di quel momento era, tipicamente, un testo divulgativo e molti artisti

hanno fatto come gli studenti che si preparano all'esame sul Bignami. Gli artisti di Forma, invece, sono andati in biblioteca e hanno tirato giù i testi polverosi di Mondrian, di Arp; sono andati a casa di Balla e ne hanno frugato gli angoli dimenticati; non hanno fatto della pittura prampoliniana, ma hanno compreso quale era stato il significato della vita di Prampolini, delle sue ricerche tutte condotte sulle fonti (lo stesso Picasso, per Prampolini, era una fonte, uno dei poli di ricerca), della sua lunga resistenza. E hanno saputo saldare al significato di questa vita ormai consumata, di questa resistenza condannata a restare senza sfocio, il valore e le possibilità della loro giovinezza, del loro entusiasmo fresco. L'idea di essere « formalisti e marxisti » oggi fa un pò sorridere; ma erano due errori, che sommati, davano una verità, o un tipo di verità; non solo puntavano ad un comune intento di rinnovamento, ma, oltre l'apparente contraddizione, mi sembra riscontrabile una sostanziale equipollenza. Erano due simboli latenti di una aspirazione alla libertà strumentata nella disciplina, ad un tipo di ricerca aperta ma verificata in un metodo.

MAURIZIO CALVESI, 1961

Basta confrontare le opere create dagli artisti di « Forma » attorno agli anni 47-48 con quelle degli ultimi tempi, per accorgersi del cammino compiuto; compiuto, non solo da questi artisti, ma da tutta quanta la pittura italiana dei nostri giorni. Quanti equivoci superati; quanti preconcetti infranti: ed è stata proprio l'ansia purificatrice delle nebulosità idealiste o delle idolatrie neorealiste allora imperanti, a rendere possibile lo sviluppo successivo non solo di quei nostri artisti ma di tutta quanta la più giovane pittura nostrana. La lotta intrapresa a Roma dagli artisti di « Forma » (e a Milano da quelli del « Mac »: non si dimentichi che i contatti tra i due movimenti furono sin dai primissimi tempi assai numerosi) ebbe, in quegli anni dell'immediato dopoguerra, un'importanza decisiva. Il fatto, poi, che un comune manifesto unisse tra di loro temperamenti artistici così disparati e persino opposti come un Turcato e un Dorazio, un Perilli e un Consagra, prova che questi artisti avevano compreso sin da allora come l'arte d'oggi per evolvere dovesse mirare da un lato, alla conquista di valori essenzialmente « formali », e dall'altro all'exasperazione di valori individuali. Sviluppando i primi e potenziando i secondi, quello che fu un gruppo ingenuamente proteso verso un futuro incerto e nebuloso, si è scisso in alcune individualità singole, tra di loro ben differenziate, e capaci di raggiungere, ognuna secondo un suo « stile », quella « forma » che fosse la più idonea, anzi l'unica consentita, alla attività creativa di ciascuno.

GILLO DORFLES, 1961

Nella primavera del '46 si tenne a Roma e precisamente nella Galleria Nazionale d'arte moderna una mostra che era soltanto di riproduzioni e perciò si chiamò didattica. Le riproduzioni davano una fedele e tecnicamente meravigliosa immagine dei capolavori della pittura moderna sviluppatasi in Francia da Manet a Picasso, e poiché questa immagine suscitò il desiderio vivissimo di capire a fondo lo svolgimento dialettico che da esse era rappresentato fu didattica davvero e stimolò i più vivi pittori romani a veder chiaro in se stessi e in quella storia d'arte mondiale dalla quale e dentro la quale, in fondo, erano nati. Intanto si rinnovava l'attività culturale sulla storia dell'arte moderna per l'intervento di talune personalità di primo piano nel campo della critica internazionale e si riaprivano speranze e orizzonti.

L'ambiente romano, per non dire italiano, usciva allora dalla esperienza violenta di una sorta di realismo espressionista, violenta non perché fosse imposta da qualcuno, ma perché in realtà vi erano esigenze morali e umane che non si potevano mantenere nel giusto piano e chiarire nei loro limiti storici senza prima portarle all'estremo delle loro contraddizioni. Gli orrori della guerra e dell'occupazione nazista, la lotta partigiana, la coscienza di un improrogabile rinnovamento morale e sociale in una certa direzione e tenendo conto di certe esperienze avevano imposto alla pittura una strada che i pittori e gli scultori non potevano ancora affrontare perché non avevano esaurito nella pittura e nella scultura quel processo individualistico e romantico per il quale il pittore o lo scultore pensa che l'opera d'arte debba rappresentare la propria concitazione e la propria emozione interiore come qualche cosa che ne riproduca fedelmente il movimento e perciò di questo concitato movimento deve portare la traccia in una parallela concitazione della pennellata o della modellazione. Perciò il realismo professato e ricercato si era trasformato in soggettivismo romantico e l'oggetto si era trasformato in emozione astratta o « lirismo », segreto retaggio di crocianesimo.

Dell'errore ci si accorse presto e a fare accorgere gli artisti dell'errore valse anche e soprattutto l'esempio che veniva dalla Francia. Nella storia dell'arte e segnatamente della pittura francese si vide quale insegnamento di precisione, di serenità e di chiarezza oggettiva davano artisti come Manet, come Matisse, come Braque. Poco dopo intervenne una mostra di autentici quadri della giovane generazione francese, da Pignon a Fougeron, a mostrare come quella chiarezza oggettiva potesse spaziare liberamente entro una concezione della pittura (e della scultura) che non fosse più romantica e soggettivistica ma chiara e realistica pur nell'estremo astrattismo figurativo.

È da allora che alcuni artisti cominciarono a capire e a intravedere che l'estremo limite del soggettivismo romantico (tipico dell'intellettualismo borghese) era l'astrattismo, ma che questo astrattismo poteva essere trattato e concepito in maniera oggettiva, cioè come « forma ». Un viaggio a Parigi e una presa di contatto diretto con tutta la cultura artistica più avanzata d'Europa non fece che

rafforzare questo orientamento. È così che alcuni di quegli artisti si convinsero di poter adottare una posizione che imponeva bensì l'abbandono nella pittura e nella scultura di propositi estranei alle intime esigenze di quelle, ma portava *di fatto* oggettività e chiarezza concreta laddove prima era un pseudorealismo romantico, oppure un sensibilismo estetizzante.

Ho aggiunto « sensibilismo estetizzante ». Infatti mentre lo pseudo realismo romantico di taluni era ben presto cessato, altri aveva continuato in un raffinato estetismo di evasione quella stessa concezione della pittura (o della scultura) come equivalente coloristico o plastico di una emozione, e questa volta di una emozione sfuggente e distillata, di una « emozione pura ». Non importa se poi filosoficamente quella emozione pura fosse definita momento profondo dell'angoscia dell'esistente di fronte al nulla o cose simili. Sta di fatto che quell'esistente e quell'angoscia in quanto cose soggettive e individuali per definizione, data la loro astrattezza metafisica, non potevano che rifiutare anche teoricamente il contatto con l'oggetto e rimanere, come « emozione pura », l'ombra perpetuamente inafferrabile della propria realizzazione pittorica.

Per quei giovani artisti innamorati di chiarezza e di concretezza pittorica o plastica il nemico era dunque sempre lo stesso: la concezione della pittura o della plastica come riproduzione o espressione o rappresentazione o come altro si voglia chiamare di una emozione, pura più o meno, ma sempre oggettivistica e romantica. All'emozione si contrappose allora la « forma », al soggettivismo evasivo un oggettivismo preciso, anche se figurativamente astratto. Così nacque « Forma 1 » ed è per questo che nonostante ogni errore e confusione ideologica il suo intervento ingenuo, candido e rumoroso nella vita culturale artistica italiana resterà storia. Non si dica che questa posizione è vecchia. Quei giovani artisti sanno che in realtà « forma » non è tutto, tuttavia vi sono dei gradini storici attraverso i quali non si può non passare e qualche volta anche sostare e in Italia nessuno aveva ancora posato su questo gradino con una certa chiarezza.

A questo sentimento, a questa volontà di chiarezza oggettiva, di pittura e scultura concreta, non potrà non corrispondere simpatia e adesione da parte di ogni intelletto schietto e spregiudicato. Con quello spirito molti errori e molte confusioni si possono correggere. Sta agli intelletti più vivi, oggi, nel campo artistico italiano, saper vedere il fondo giusto di quegli errori e di quelle confusioni, il fondo che ha vitalità e valore.

CORRADO MALTESE, 1947

Non posso essere testimone dei motivi che portarono Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo e Turcato alla formulazione del Manifesto di «Forma 1».

Il 1947 a Roma, di cui ricordo solo l'informe povertà economica, sociale e di idee, causata dalla guerra e da venti anni di fascismo, doveva certamente richiedere ai giovani e ai giovanissimi molto coraggio e perfino azzardo e spavalderia per permettere loro di non subire rimandi, incertezze, crepuscolarismi, che avrebbero soffocato, nella città più inquinata d'Italia, ogni slancio moderno. Ad una età formativa si può sopravvivere intellettualmente in una situazione paludosa solo abbracciando un partito preso: in gruppo, o singolarmente, per la disperazione o per l'ottimismo.

Ma il partito preso deve avere una radicalità, per cui bisogna pagare e compromettersi, senza appoggi culturali e giustificazioni d'autorità.

«Forma 1» ebbe questo radicalismo, questa ingenuità, questo unilateralismo.

Non importa ora considerare la varietà di strade intraprese, le profonde differenziazioni di coloro che vi parteciparono. La sua presa di posizione incise, fece storia.

Il gruppo avvertì l'esigenza di battere l'accento su una strada prematuramente abbandonata: l'arte, per così dire, costruttiva da Balla, a Soldati, a Prampolini, a Magnelli, ecc. E sentì il fascino e l'importanza dei grandi movimenti moderni che costituirono il lessico essenziale dell'astrattismo, da Mondrian a Kandinsky.

Essi scelsero l'arte che si rivolgeva con fiducia all'avvenire, poiché l'Italia era satura di passato, di archeologia, di arcaismi, di umanesimo accademico. Nel *dover essere unilaterali*, implicito in ogni necessità di rottura, sacrificarono evidentemente alcuni aspetti della cultura contemporanea: l'irrazionalismo, nella sua rosa di derivati, dal surrealismo, a certo espressionismo, a quello che potremmo definire il carattere gestuale del dadaismo.

La loro unilateralità corrispondeva di fatto all'esigenza più forte di quel momento italiano: il progresso politico, sociale, culturale. E non è un caso che gli artisti si autodefinissero marxisti e formalisti, per sottolineare un'equivalenza, postulata in vario modo da tutti i movimenti artistici moderni, socialmente attivi, dal Costruttivismo alla Bauhaus: l'equivalenza cioè tra progresso sociale e liberazione in arte dalle scorie romantiche.

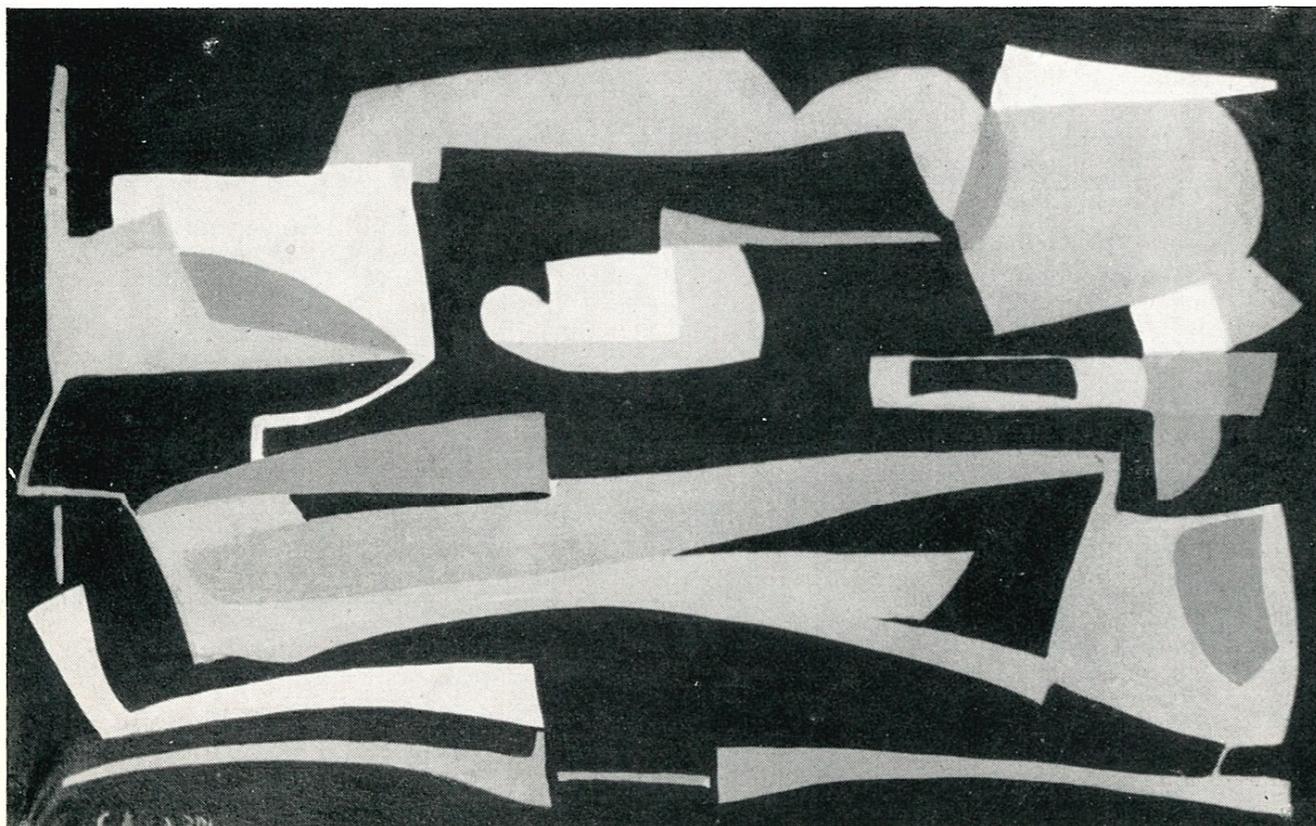
Lo schematismo implicito in una scelta così precisa, consapevole e dichiaratamente esclusivista, è stato in seguito superato da coloro che hanno chiarito e sviluppato una personalità artistica determinata, Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato, alcuni dei quali ormai apprezzati internazionalmente, ma la forza d'urto di quello schematismo contribuì a svecchiare e a sprovvincializzare la cultura figurativa in Italia.

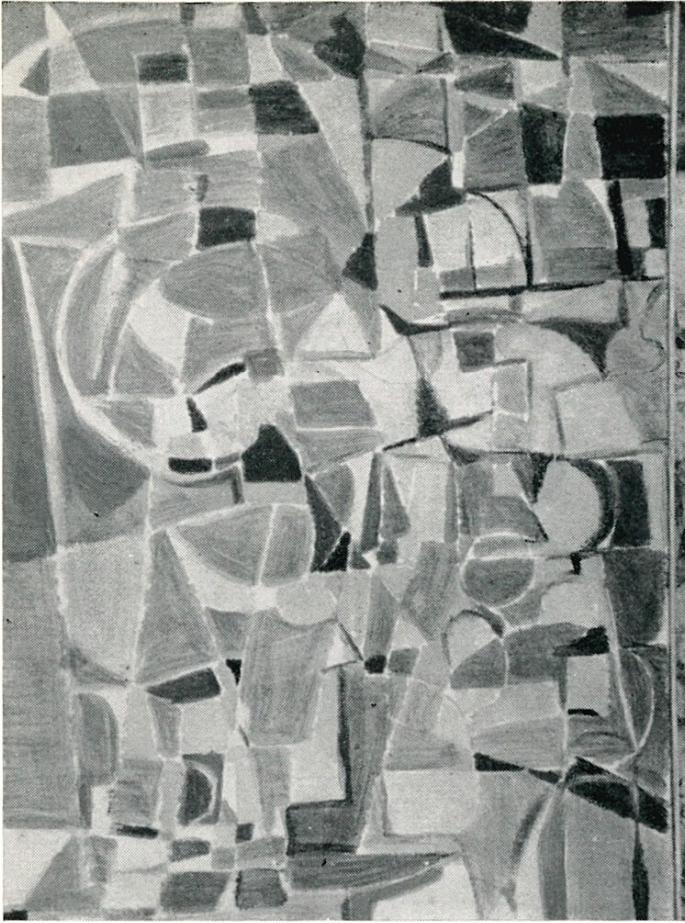
CARLA ACCARDI



Composizione (55 × 80), 1947.

Composizione (53 × 33), 1948.

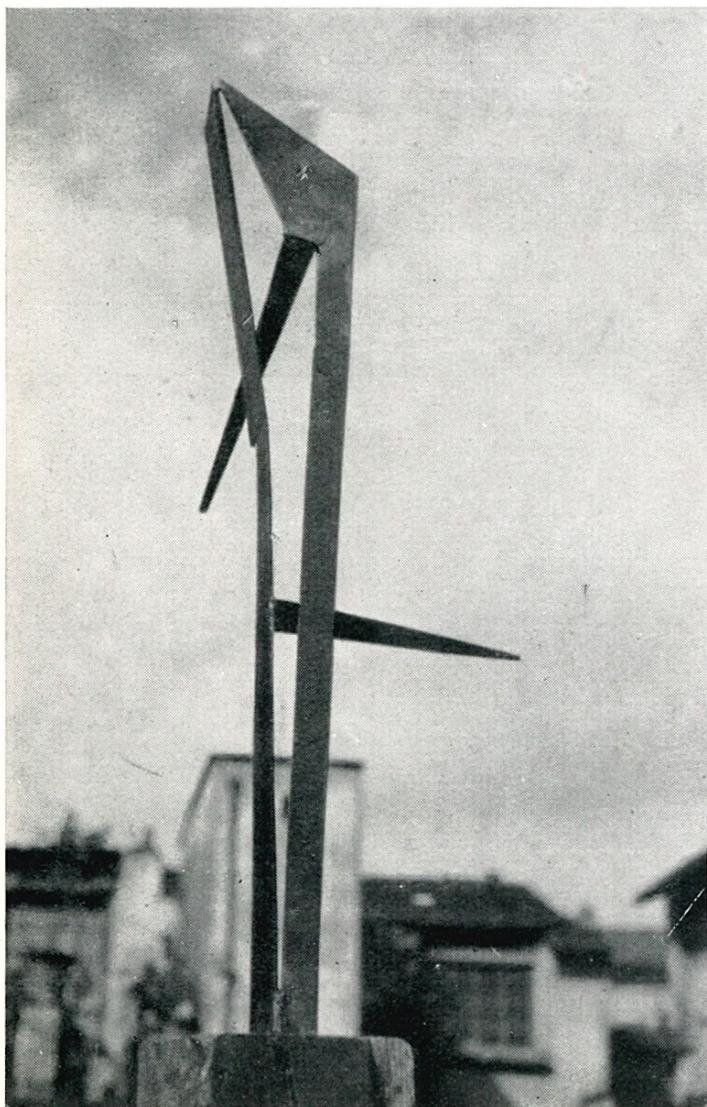




Invito alla passeggiata, (90×110), 1947.

Paese sul mare (100×70), 1949.

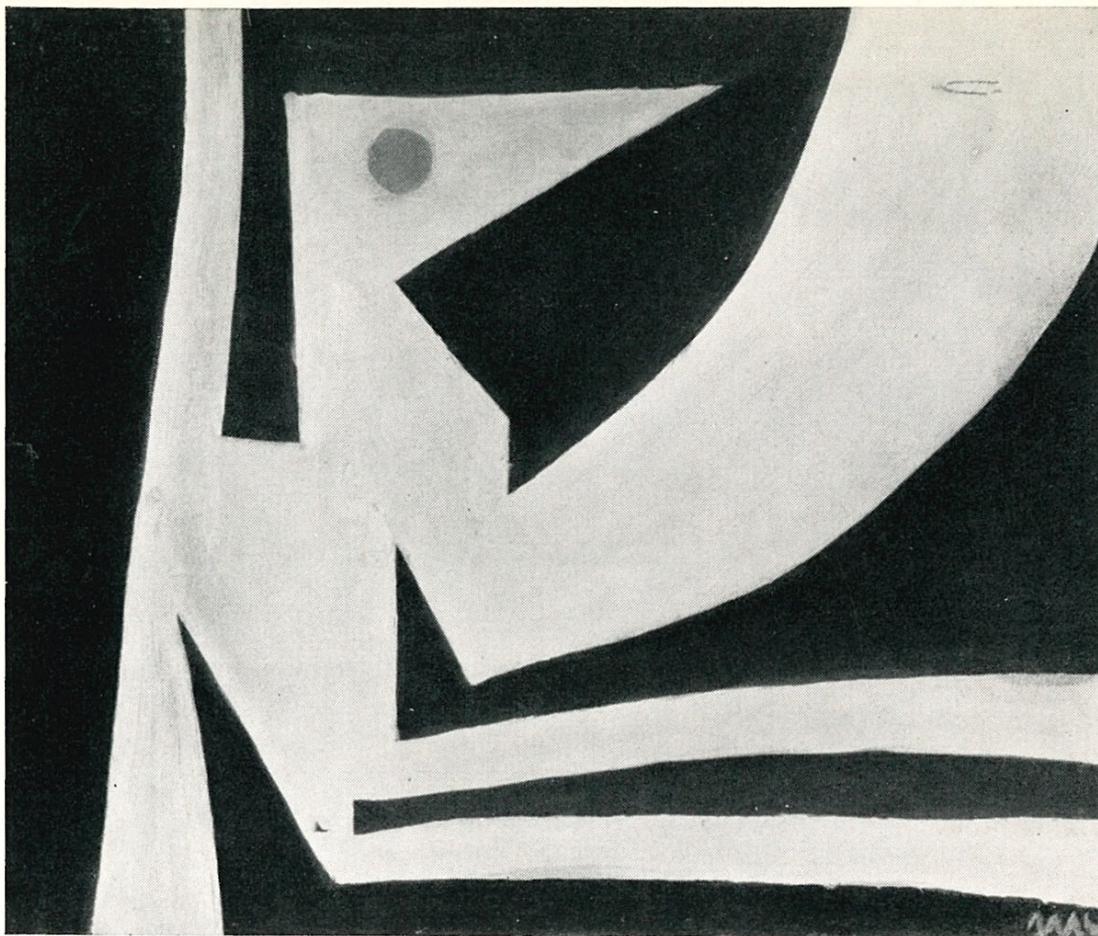




Plastico in legno,  
(cm. 150 circa), 1947 (coll. Battistoni).

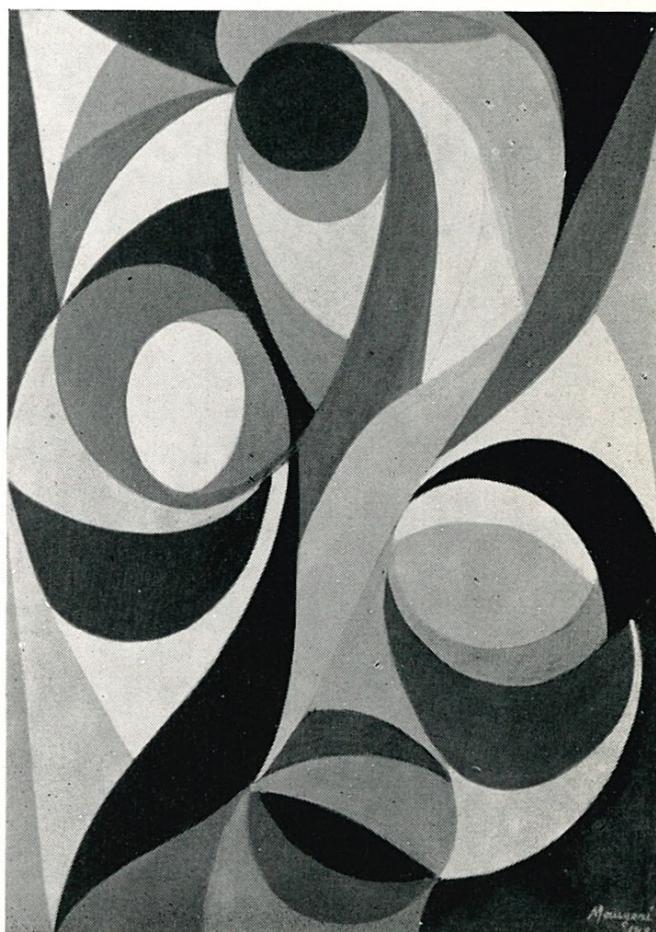
Totem della liberazione, (cm. 40), 1948  
(coll. Rossi).

MINO  
GUERRINI



Il sariga (60×50), 1948 (coll. Perilli).

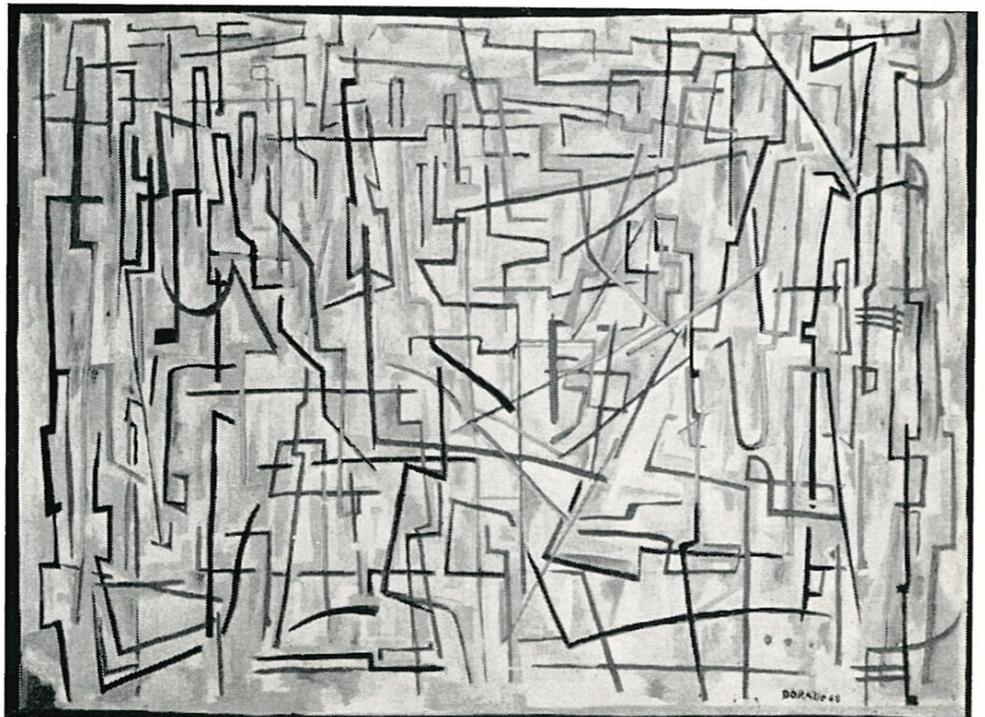
CONCETTO MAUGERI



Composizione (50×70), 1948.



La ferrovia Roma-Velletri (50 × 40), 1947 (coll. Ponente).

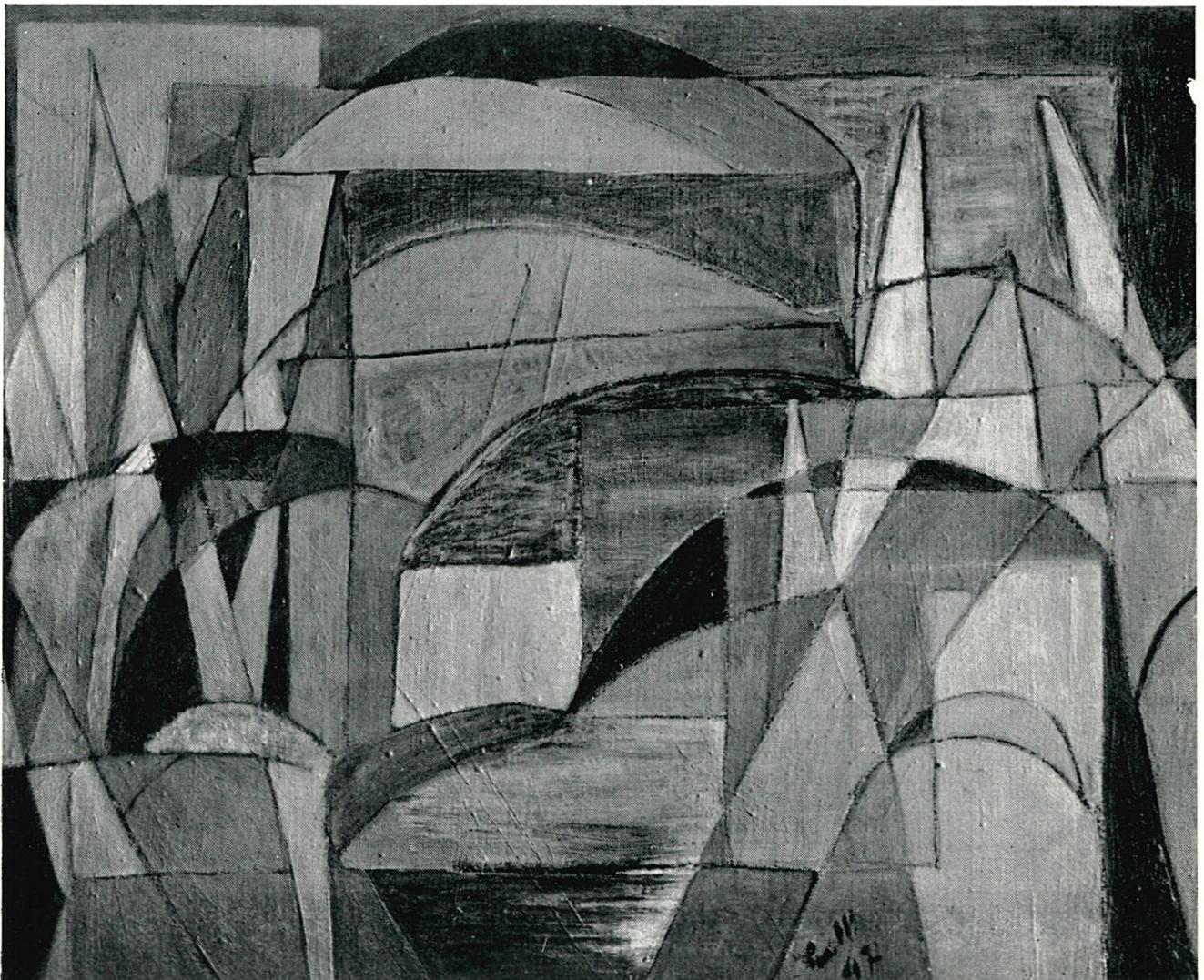


25 Petit poème socialiste  
(61 × 46), 1948.



◀ Praga (40 × 50), 1947.

Paesaggio astratto (65 × 52), 1947.



ANTONIO SANFILIPPO



Composizione (50 × 65), 1947.

Composizione (90 × 70), 1948.





Composizione (70 × 100), 1947

Rivolta (150 × 90), 1948-49 (coll. Franchetti).



a cura di MAURIZIO FAGIOLO

## 1946

### **maggio**

Dorazio, Guerrini, Perilli (provenienti da un « Gruppo Arte Sociale » che pubblicherà una rivista, « La fabbrica », e terrà una mostra a via Veneto) incontrano nello studio di Guttuso, Attardi, Consagra, Sanfilippo, Turcato, e più tardi Carla Accardi (precedenti, per proprio conto, a una scomposizione coloristica, oltre il realismo).

### **estate**

Esposizione di pittura francese a Palazzo Venezia (da Cézanne a Matisse, a Léger, a Gischia, a Tal Coat, Singier, Manessier ecc).

### **settembre**

« Pittura francese d'oggi », mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Figuravano, tra gli altri, Braque, Delaunay, Dufy, Fougeron, Gischia, Léger, Le Moal, Manessier, Matisse, Picasso, Pignon, Singier, Tal Coat, Villon. Impressionò molto i giovani di « Forma ».

### **ottobre**

Manifesto di fondazione della « Nuova secessione artistica italiana » (Birolli, Cassinari, Guttuso, Levi, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Turcato, Vedova, Viani): « Undici artisti italiani, sostituendo all'estetica delle forme una dialettica delle forme, intendono far convergere le loro tendenze, solo apparentemente contrastanti, verso una sintesi riconoscibile soltanto nel futuro delle loro opere, e ciò in netto contrasto con tutte le precedenti sintesi verificatesi per decisione teorica e aprioristica ».

### **autunno**

Riunioni dei giovani che daranno vita a « Forma ». Influsso di Severini (Dorazio: « il provocatore dei nostri dubbi ») e di Ripellino che li mette al corrente delle vicende dell'avanguardia russa.

### **novembre, dicembre**

Consagra, Turcato, Sanfilippo, Accardi, sono a Parigi (per uno scambio internazionale di studenti).

**gennaio, febbraio**

« Mostra Internazionale di arte astratta e concreta » al Palazzo Reale di Milano, organizzata da Max Bill, Max Huber e dall'architetto Bombelli, dichiarata nel catalogo « la prima a carattere internazionale tenuta in Europa dopo la recente guerra, e la prima in senso assoluto in Italia ». Opere di Arp, Bill, Herbin, Kandinsky, Klee, Vantongerloo, Vordemberge ecc.; tra gli italiani, Dorfles, Licini, Munari, Rho, Radice, Veronesi, Sottsass ecc. La mostra non fu visitata dai giovani romani, che però ne commentarono a lungo il catalogo (in « Forma 1 » uscirà un resoconto di Perilli sull'argomento).

Dorfles introduceva il catalogo: « Ci rifiutiamo di ammettere che la pittura possa circoscriversi e impoverirsi ad una — abile e coerente, ma ahimé quanto sterile — esemplificazione di quadrati e triangoli, di filiformi parabole e iperboli, di losanghe e dischi colorati, in altri termini di forme tratte quasi sempre dal linguaggio geometrico e provviste di una inflessibile sintassi algebrica che ne determina aprioristicamente i movimenti, gli sviluppi, le concatenazioni. Siffatto artificio non può essere che lo schema e lo scheletro di un'arte ma non arte esso stesso, e perciò per noi la vera pittura astratta (o sia pure concreta, perché siamo noi pure dell'avviso che nessuna astrazione sia alla base d'una pittura non contenutistica ma anzi una ricerca *concreta* ed oggettiva del motivo plastico-ritmico che la determina) deve rifarsi alle opere di certo Kandinsky e Klee, sia pure di certo Vordemberge piuttosto che a quelle dei più intransigenti costruttivisti-concrezionisti ».

Altri scritti di Dorfles sul tema dell'arte astratta e concreta usciranno tra poco in « Domus » n. 217 e in « Mondo europeo » n. 39.

**gennaio, marzo**

Elio Vittorini, ne « il Politecnico », rispondendo a Togliatti, pubblica *Suonare il piffero per la rivoluzione*, e scrive: « È necessario che il rapporto tra politica e cultura non sia regolato né dalla politica né dalla cultura e sia lasciato « libero » di variare... secondo il variare delle fasi che la storia attraversa nella sua marcia di avvicinamento alla società senza classi e al primo stadio, in essa, della libertà dell'uomo ».

**marzo**

Mostra di Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, Stradone, presentata da C. Brandi (verrà controbattuta in « Forma 1 » da Perilli).

**15 marzo**

Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato firmano il manifesto che esce nel primo numero della rivista « Forma » (Aprile 1947). Oltre al manifesto figurano nella rivista: *Teorema della scultura* di Consagra, *Perché la pittura* di Guerrini, *Crisi della pittura* di Turcato, *Gli espressionisti del Secolo* di Perilli, *Stile e tradizione* di Dorazio, *Astrattisti a Milano* di Perilli. E inoltre, un testo di Gischia, un articolo sulla musica moderna e un « corsivo » contro il neo-realismo.

Sono riprodotte opere di Consagra, Guerrini, Turcato, Dorazio, Attardi, Sanfilippo, Accardi (e anche una scultura di Viani). Le opere (di tono neo-cubista) sono anteriori al raggruppamento, perché tratte da fotografie casualmente in possesso degli autori.

**aprile**

Perilli, Dorazio, Guerrini sono a Parigi.

Prima mostra dei collaboratori di « Alfabeto » al « Cortile »: partecipano Consagra e Sanfilippo.

## giugno, luglio

« Prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti », Milano, galleria della Spiga. Partecipano Birolli, Corpora, Fazzini, Franchina, Guttuso, Leoncillo, Morlotti, Pizzinato, Santomaso, Vedova, Viani. Turcato è presentato da Maltese.

Marchiori nella presentazione scrive: « Si è preferito piuttosto documentare, nelle cadute e nei raggiungimenti, la realtà di un impulso vitale che tutti li domina per le vie d'un destino comune: a infrangere con disperata energia il diaframma che ci nega al futuro, a essere i primi d'un tempo sperato. In questo senso, tante individualità opposte trovano un'intesa, al di là della loro storia ».

## luglio

« Esposizione d'arte giovane italiana » a Praga, organizzata dal « Fronte Nazionale della Gioventù ». Espongono tutti gli artisti di « Forma ». Dorazio, Guerrini e Perilli sono a Praga per allestire la mostra (e procedono, in pittura, a una scomposizione più decisa).

## ottobre-dicembre

Mostra all'« Art Club » di Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli, Turcato (Accardi, Attardi, Sanfilippo espongono a novembre). Presentazione di E. Villa.

Prampolini (nel « Bollettino dell'Art Club », gennaio 1948) ne parla come del « maggiore avvenimento artistico della stagione » e scrive: « Lo scultore Consagra nella sua grande composizione verticale è l'unico, ad esempio, tra i suoi colleghi, che abbia raggiunto un'autonomia d'espressione integralmente astratta. I pittori Turcato e Maugeri, in due singole opere, si avvicinano anch'essi a questo integralismo astratto, mentre in altre è evidente l'oggettivismo di origine. Negli altri pittori — dalle grandi qualità coloristiche — come il Guerrini, il Dorazio e il Perilli, l'analisi arabesca, la vibrazione cromatica e le linee andamentali si muovono ancora nel tempo e nello spazio, vocalizzando un linguaggio non completamente consoni ai principii su accennati ».

Recensioni di N. Ciarletta in « Espresso » 24 ottobre; V. Guzzi in « Il Tempo » 6 novembre; G. Bassani, in « Il mondo europeo » 15 novembre.

Il 31 ottobre, all'« Art Club » Perilli tiene la conferenza *Da qui il formalismo*.

## ottobre

La rivista « Alfabeto » (N, 19-20) riproduce opere di Maugeri, Perilli, Dorazio, Turcato, Consagra, Guerrini. Articoli di Consagra (*Sulla scultura astratta*), Perilli (*Sviluppo di una polemica*, con attacchi a Cagli e Guttuso). Corrado Maltese pubblica *Formalismo e marxismo* che così termina: « Si porta all'estremo lo sforzo di trovare *in sé* nella pittura o scultura la ragione suprema del proprio operare e allora quando si fa dell'arte in questo modo si è romantici e non si è ancora marxisti pur potendo essere marxisti in tutti gli altri momenti della vita; oppure si adottano consapevolmente le fomme che denunciano quello sforzo considerandole puramente una necessità di gusto e di mercato, e pertanto un atto tecnico-economico che si fa per vivere, e allora quando si fa arte non si è né marxisti né romantici né idealisti ma si è semplicemente realisti. Oppure ancora si riesce a conciliare un impulso tecnico con una esigenza marxista e allora, ma è il caso più raro, si è marxisti anche in pittura e in scultura. (...) Da questo punto di vista, di un necessario cammino di esperienze, effettivamente marxismo e « formalismo » non sono dunque inconciliabili ».

## novembre

Accardi, Attardi, Sanfilippo (con Manisco e Monachesi) espongono allo Studio d'Arte Moderna in via Margutta. Presentazione di Manisco. Recensione di S. Marini (« il Giornale della Sera », 4 dicembre).

Mostra di Cagli alla « Palma » presentata da Bontempelli e Trombadori. Perilli, a nome degli altri, scrive una lettera pubblicata il 13 novembre sulla « Fiera Letteraria » spiegando le ragioni di un acceso litigio tra i giovani di « Forma » e i sostenitori di Cagli: « Sotto il titolo ' Da Cagli a Cahli ', apparivano sei riproduzioni tolte dal catalogo della mostra attuale con la scritta ' Si può dar credito a questa pittura? ', ' Si poteva dar credito a questa pittura? '. Alcune frecce partendo da queste frasi indicavano altre riproduzioni dai titoli ' Augusto ' (due affreschi della Casa di Cultura Italiana a Parigi), ' il Fascista ', ' Protasi ' (quadro esposto alla Quadriennale, dove in primo piano apparivano dei fascisti con gagliardetti). Al centro erano citate due frasi tratte dalla nota biografica di Trombadori: ' Cagli fu sempre immune dalla retorica imperialistica del tempo... ' e ' ... il lavoro di Cagli è stato sempre improntato ad una ricerca di contenuti '. Questo cartello provocava l'isterica reazione dei signori Mirko ed Afro e di altri presenti. Quello che seguì si deve addebitare alla cattiva o quasi nulla coscienza democratica dei signori sopra citati e dalla reazione alla giustezza delle opinioni di chi aveva composto il cartello ».

« L'unità » (13 novembre) sotto il titolo *Gli astrattisti* pubblica una lettera firmata da Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Manisco, Maugeri, Mirabella, Peirce, Perilli, Sanfilippo, Turcato. « I mesi che seguirono la liberazione videro un ritorno al realismo con premesse accademiche e antiquate, piuttosto vicine a un verismo di gusto ottocentesco. Si ritornò all'ottocento, poiché non si era capito un fatto fondamentale (non trascurato d'altra parte in Francia dove la polemica realistica si rivolse alla linfa vitale della tradizione moderna: Picasso, Matisse), non si era capito cioè che una rivoluzione di contenuti è possibile soltanto se definita da un linguaggio formale dialetticamente evoluto rispetto alla cultura che lo precede.

L'errore fu grave e causa ne furono: l'impreparazione di alcuni teorici — dobbiamo dirlo — quello spirito di lotta che ancora infiammava molti intellettuali, usciti appena dalla clandestinità e dall'attività partigiana. La pittura francese contemporanea in una mostra in diverse città d'Italia chiarì relativamente la situazione. Si disse allora: realismo sì, ma da Picasso e Matisse, assimiliamo un linguaggio e nello stesso tempo esprimiamo con la nostra pittura le esigenze di una società nuova.

Il compromesso tra le due aspirazioni, l'una verso forme nuove, l'altra rivolta ad un « rinnovamento sociale » insinuò i dubbi di un pericoloso dualismo che portò alcuni all'espressionismo, altri ad un cubismo illustrativo. Questa era la confusa situazione quando, quasi contemporaneamente sorsero a Roma e a Venezia gruppi di pittori di chiara tendenza astrattista, convinti nell'accettazione di questa posizione, come l'unica possibile per gli artisti veramente progressivi e moderni. Era questa una aperta rinuncia a quei contenuti borghesi e romantici da lungo tempo scaduti nella loro coscienza.

A Roma il gruppo di « Forma 1 » affermava « In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e inventiva della forma pura » rifiutando ogni nesso di continuità con la pittura frusta e sorpassata quale era stata quella italiana degli ultimi venti anni. Si ritornava all'unico filone vitale, alla tradizione figurativa moderna, dagli impressionisti alla sua ultima e più valida esperienza: l'astrattismo.

Recentemente l'arrivo di un pittore da anni assente dall'Italia ed estraneo allo svolgimento della nostra pittura, ha creato degli equivoci. Sicché chi già aveva parlato di realismo non ha oggi esitato a concedere l'avallo morale ad una tendenza fino a ieri rinnegata come arbitraria.

Qual'è l'esatta posizione di questo artista nei confronti degli astrattisti italiani? Forse la ricerca della linea logaritmica e della sezione aurea vantata dal Bontempelli? Tutta una decadenza borghese sembra confluire invece in questa pittura dalla sorgente romantica di un De Chirico ormai sfatta e decomposta alla palude stagnante del surrealismo europeo nella sua ultima metamorfosi americana. L'arbitrario automatico prevale in una prospettiva abusata e metafisica. Come è facile vedere un mondo vecchio che attraverso la pittura di Cagli si cerca di rivalutare come anticipazione del nuovo linguaggio.

L'astrattismo non ha nulla a che vedere con posizioni di questo genere. La forma ha valore in se stessa senza alcun richiamo freudiano o evocativo.

I putridi umori della borghesia non hanno spazio nei quadri astrattisti, dove

un controllo continuo della linea e del colore e il non richiamarsi naturalisticamente ad una realtà visiva costringono il pittore ad essere presente con la propria razionalità e non già con sfoghi vanamente letterari.

Quale delle due posizioni sia veramente progressiva lasciamo il giudizio al pubblico ed ai critici».

Antonello Trombadori risponde accusando di «spirito borghese» i «formalisti» e conclude: «Io sono d'accordo con la loro ribellione ai pesanti residui surrealistici e metafisici che esistono nella pittura di Cagli. Ma devo al tempo stesso avvertire che mentre dietro l'astrattismo francesizzante — e per nulla italiano — dei giovani firmatari vive il caos dell'improvvisazione teorica, dell'incapacità grammaticale e dell'assenza dei principi elementari del linguaggio figurativo (ad eccezione di Turcato che è pittore di talento e malgrado lui così lontano dall'astrattismo quanto tutti gli altri suoi colleghi dalla pittura), dietro l'astrattismo di Cagli v'è tutto un fondamento teorico che si riallaccia alle esperienze della geometria non-euclidea e comunque a una serie di problemi matematici che fanno parte della cultura moderna».

Resoconto cronistico del fatto, di M. Venturoli, *Pugni, schiaffi e pennelli*, in «La voce repubblicana», 6 novembre. «L'Europeo» li denomina «cellula di via Margutta» (novembre 1947) e così commenta l'episodio: «Il fatto clamoroso è che anche Trombadori è comunista (...) e in materia d'arte fa testo essendo critico dell'«Unità» (...) L'episodio assume il carattere di una curiosa rivolta».

## novembre

Dorazio è a Parigi (nella primavera del '48 si spingerà in Olanda) con una borsa di studio del governo francese, insieme a Guerrini (che avuto un premio di incoraggiamento del ministero della pubblica istruzione). Vedranno soprattutto Magnelli e la Nina Kandinsky. Guerrini torna nel febbraio '48, Dorazio nell'agosto.

## dicembre

Seconda mostra annuale dell'«Art Club». Espongono tutti gli artisti di «Forma». Tra i premiati, Guerrini e Consagra.

A.d.G. in «L'Unità», 23 dicembre, scrive: «Si è abbandonata, almeno provvisoriamente, la via del vero progresso artistico: quella cioè che tra l'altro comporta il tentativo per liberarsi da tutto quanto, nella pittura moderna, deriva direttamente o indirettamente dalle ideologie e dagli atteggiamenti retrivi della società borghese. Bisogna poi dire che, a parte Turcato, sembra che i pittori di questo gruppo si vogliano lasciar trascinare anche da ricordi ed influenze di esperimenti il cui fallimento è stato, qui in Italia, particolarmente evidente: il futurismo, per esempio, che persino un Prampolini sembra abbandonare per tentare altre strade».

## febbraio

Consagra e Turcato a Milano e Venezia per cercare adesioni alla mostra che dovrà tenersi in Roma (marzo, aprile). Incontrano Fontana, Munari, Reggiani, Pizzinato, Dova, Viani, Soldati, Dorfles. L'idea della mostra, come sarà detto nel foglio-catalogo, è partita a Roma da un incontro di Consagra e Sottsass jr.

## febbraio

Attacchi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dopo la riapertura. (G. Frattani, per esempio, ne « il Paese » 28 febbraio, lamenta la mancanza della « colossale *Pietà* del Luppi » e censura tutte le iniziative di mostre temporanee).

## febbraio

Dorazio, Guerrini, Perilli allestiscono le « decorazioni » per il primo concerto jazz a Roma (cinema Splendore).

## marzo

« Arte d'oggi », mostra a Firenze, palazzo Strozzi, organizzata dagli astrattisti fiorentini (Berti, Brunetti, Monnini, Nativi, Parnisari). Del gruppo « Forma » partecipano Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Turcato.

## marzo

Primo manifesto dello « Spazialismo » di Lucio Fontana. Tra l'altro dice: « Se, dapprima, chiuso nelle sue torri, l'artista rappresentò se stesso e il suo stupore e il paesaggio lo vide attraverso i vetri e, poi, disceso dai castelli nelle città, abbattendo le mura e mescolandosi agli altri uomini vide da vicino gli alberi e gli oggetti, oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo ».

## marzo-maggio

« Quinta Rassegna Nazionale di Arti Figurative » (promossa dall'Ente Quadriennale) a valle Giulia. Turcato espone tre pezzi; due Guerrini; uno Perilli Sanfilippo, Dorazio, Attardi, Consagra. Tra i partecipanti che poterono interessare ai giovani di « Forma » notiamo Magnelli e Balla. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna acquista, tra l'altro, due opere di Boccioni e Arp. M. Venturoli, in « La Repubblica » 17 aprile, scrive dei giovani di « Forma »: « sono nati sotto il mantello di Alberto Magnelli ».

## marzo

Personalì di Perilli e Guerrini all'« Art Club ». Alla saletta « Tazza d'oro », mostra « Arte astratta », nella quale sono presenti anche gli artisti di « Forma ». Recensione in « Il mondo futuro » 8-14 marzo.

## marzo, aprile

« Arte astratta in Italia », mostra alla « Galleria di Roma » in via Sicilia. Partecipano, oltre agli artisti di « Forma », Dorfles, Dova, Fontana, Garau, Ghirignelli, Licini, Magnelli, Manisco, Massaglia, Mastroianni, Maugeri, Mazzon, Monnet, Munari, Pizzinato, Prampolini, Reggiani, Soldati, Sottsass jr., Spazzapan, Vedova, Viani. Fu esposto un quadro di Corpora, fuori catalogo. Nel

comitato d'onore figurano: Argan, Bucarelli, De Angelis d'Ossat, Ghiringhelli, Maltese, Marchiori, Sotgiu, Villa, Venturi. Comitato organizzativo: Perilli, Sotssass jr., Pizzinato.

Gli scritti nel foglio-catalogo sono di Mondrian, George Morris, G. Formaggio, Le Corbusier, Bill, Dorflès, Léger, Kandinsky. Sotssass jr., nella presentazione, pone il problema astratto-concreto: « Poi, che si dica astratta o concreta questo non è molto importante anche se sotto a queste due parole sta una precisa polemica tra le idee di quelli che le hanno inventate. Perché i concreti dicono che gli uomini hanno da sparire e da annientarsi nella pura concretezza dei mezzi espressivi e gli astratti violentano quella concretezza per lasciargli dentro la traccia della loro presenza. Noi abbiamo messo alla mostra il nome degli astratti perché non crediamo ad un mondo ideale dove ogni cosa diventi ferma e trasparente e dove gli uomini dovrebbero arrivare sublimandosi in puri ordini matematici e geometrici. Noi non siamo degli idealisti ».

Stroncature di A. Ciarrocchi in « La fiera letteraria » 19 marzo; M. Venturoli in « La Repubblica » 19 marzo (« Consagra scultore folle, con una scalfoglia dal basamento di chiavica. Attardi sulle cui tele prevale la palla o il doppio bugnone giallo rosso, Perilli che stende su l'azzurro un campionario di cinture e di brachette »).

Corrado Maltese stende la morale: « Sembra che l'astrattismo abbia funzionato come un setaccio. Alcuni hanno superato la prova, utilizzando ciò che era utilizzabile e hanno preso una posizione risoluta e nettamente contraria; altri o si sono accordati ai più audaci piloti della corrente astrattista e l'hanno in gran parte fraintesa (...) oppure giocano ancora sull'equivoco (...). Qual'è la morale da trarre da questa mostra? C'è stato un momento in cui era possibile fare una larga apertura di credito, guardare con simpatia « esperienze » e tentativi. Oggi le cose sono profondamente cambiate e il termine degli esperimenti e delle prove si è avviato alla scadenza e con fretta. Nessuno si meraviglia se il modo di giudicare quelle « prove » si farà d'ora in avanti più duro ».

## aprile

Perilli è a Parigi. Con Dorazio, visitano Arp, Picabia, Pevsner, Magnelli.

## giugno

Al primo congresso internazionale della critica d'arte, Dorazio legge una relazione sull'arte astratta, scritta in collaborazione con Perilli.

## giugno

XXIV Biennale di Venezia. Partecipano Turcato con cinque composizioni presenti nel « Fronte Nuovo delle Arti » e Accardi e Sanfilippo con un quadro. La scultura di Consagra non viene accettata. Si poteva vedere in quell'anno la personale di Picasso, un gruppo dei maggiori tedeschi (Baumeister, Gilles, Nay ecc.), una mostra degli Impressionisti e post-Impressionisti, una ricca scelta della collezione di Peggy Guggenheim (presentata da G. C. Argan) con Arp, Brancusi, Calder, Van Doesburg, Hartung, Kandinsky, Klee, Lissitzky, Malevic, Mondrian ecc.

## giugno, luglio

Personale di Consagra alla « galleria Sandri » di Venezia (sei profili in ferro e trentasei disegni). Presentazione di G. Marchiori, *Consagra: scultore di profili*: « E lo slancio verso l'alto delle sue creazioni verticali, che cercano nel cielo il loro spazio e la loro luce, è il segno di una spiritualità ben diversa da quella mistica, che animava gli anonimi artigiani creatori delle cuspidi gotiche ».

## giugno, luglio

Mostra di Accardi, Attardi, Sanfilippo all'« Art Club ». Presentazione di Guerrini. Recensione ne « Il giornale della sera », 6 luglio.

## luglio

G. C. Argan in « Ulisse » studia *L'arte astratta* e la propone come « fatto sociale » (pagg. 699-706).

## luglio, agosto

Consagra, Dorazio, Perilli, Turcato espongono alla terza edizione del « Salon des Réalités Nouvelles » al Palais des Beaux Arts de la Ville de Paris. Dorazio, inoltre, espone alla mostra « Peintres Italiens de Paris ».

Nel periodico « Il mondo futuro », Manisco scrive un articolo, *Aspetti dell'arte astratta*.

## autunno

Il « Fronte Nuovo delle Arti », dopo la partecipazione alla Biennale di Venezia, entra in crisi: si apre la polemica tra « astrattisti » e « realisti ».

A Bologna, l'« Alleanza della Cultura » organizza una mostra: tra gli altri espongono: Birolli, Turcato, Morlotti, Moreni, Pizzinato, Vedova, Guttuso. Togliatti, con la sigla « r » (= Roderigo di Castiglia) interviene con un rappell-à-l'ordre su « Rinascita » (ottobre 1948, pag. 424): « È una raccolta di cose mostruose: riproduzioni di cosiddetti quadri, disegni e sculture che a cura della *Alleanza della Cultura* di Bologna sono stati esposti in quella città in una « Prima (sic!) Mostra Nazionale d'Arte (resic!) Contemporanea ». Come si fa a chiamar « arte », e persino « arte nuova » questa roba, e come mai hanno potuto trovarsi a Bologna, che pure è città di così spiccate tradizioni culturali e artistiche, tante buone persone disposte ad avvalorare con la loro autorità, davanti al pubblico, questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico? Diciamo la verità: queste brave persone la pensano come noi tutti, nessuno di loro ritiene o sente che sia opera d'arte uno qualsiasi degli scarabocchi qui riprodotti, ma forse credono che per apparire « uomini di cultura » sia necessario, davanti a queste cose, darsi l'aria di super intenditore e superuomo e biasciare frasi senza senso. Su via! abbiate coraggio! fate come il ragazzino della novella di Andersen, dite che è nudo il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio. Ci guadagnerete voi perché sarete stati sinceri, e gli artisti o pretesi tali certo si arrabbieranno sulle prime, ma poi farà bene anche a loro ». Guttuso rispose abbastanza risentitamente in un numero successivo di « Rinascita ».

La scultura di Consagra non venne esposta perché non fu ritenuta tale (l'episodio è ricordato in un articolo di Pajetta).

## autunno, inverno

Dorazio pubblica sul « Giornale della sera »: *La polemica sull'astrattismo* (24 settembre), *Incontro con Mirò* (8 novembre) *Incontro con Matisse* (20 novembre), *Incontro con Braque* (9 dicembre) *Lo studio di Kandinsky* (19 dicembre). E inoltre, nel 1949, *In margine alla mostra annuale dell'Art Club* (23 marzo), *La cultura in Germania* (27 maggio).

Il 17 novembre (saletta di Rosati) Dorazio tiene la conferenza: *La pittura astratta in Olanda e il neo-plasticismo*.

## dicembre

Personale di Consagra (disegni e plastici) allo « Studio d'arte moderna » in via Margutta.

Nasce il MAC (Movimento Arte Concreta) promosso da Soldati, Munari, Monnet, Dorflies, per unire le forze del concretismo italiano. Nello stesso mese, alla Libreria Salto di Milano, una collettiva del gruppo. Fu esposta anche una serie di monotipi di Dorflies, Fontana, Monnet, Munari, Soldati, Veronesi, Sottsass, oltre che di Dorazio, Guerrini, Perilli.

**gennaio**

Mostra « Arte concreta » alla Galleria Chiurazzi: Dorazio, Guerrini, Manisco, Perilli. Palma Bucarelli scrive nella presentazione: « Quest'arte si dichiara 'sociale', come concetto opposto a individuale, rifiutando l'umanesimo nel senso rinascimentale, e ancora oggi in uso, dell'uomo centro e misura dell'universo, riconducente a sua propria immagine ogni cosa della natura: vuol essere invece un atto collettivo, anonimo, formatore di oggetti che si collocano necessariamente tra gli uomini come cose da servire all'uso e alla vita di tutti ».

Recensioni di S. Marini in « Il giornale della sera »; 8 gennaio. E. Maselli in « Avanti! » 12 gennaio (« Il troppo facile gratuito mutamento dell'appellativo « astratto » in quell'altro, e opposto, di « concreto » onde si fregia il catalogo di questa mostra, è una delle tante riprove, per noi, dell'equivoco arbitrio intellettualistico che è al fondo di siffatta esperienza »).

E.G. in « La fiera letteraria » 16 gennaio; C. Maltese in « L'Unità » 16 gennaio (« Un astrattismo spinto a un punto tale che rimane solo la *concretezza* delle tele, delle vernici, dei colori e dei telai »).

**febbraio**

Mostra al « Secolo » di Turcato e Consagra (con Corpora). Presentazioni di Palma Bucarelli, Giuseppe Marchiori, Lionello Venturi. Recensioni di S. Monachesi in « La voce repubblicana » 13 febbraio; I. Pellicano in « La Tribuna illustrata » 27 febbraio; M. Venturoli in « La Repubblica »; M. Sarfatti in « L'elefante » 23 febbraio-2 marzo; E. Maselli in « Avanti » 15 febbraio; R. Gianì in « Il Quotidiano » 24 febbraio.

C. Maltese scrive, in « L'Unità » 16 febbraio: « In realtà si perpetua in essi la equivoca posizione dell'arte astratta che, per rifiutarsi polemicamente ai contenuti cosiddetti « borghesi », volta le spalle a tutti i contenuti finendo in tal modo col non riuscire a comunicare nemmeno il sentimento di rivolta che sta alla sua base ».

**febbraio**

Perilli pubblica, in « La fiera letteraria », 20 febbraio, un articolo su Magnelli.

**marzo**

III mostra annuale dell'Art Club alla Galleria Nazionale d'arte Moderna. Vi figurano tutti gli artisti di « Forma » e molti nuovi « astrattisti »: Burri, Capogrossi, Mirko, Rotella, Savelli, Franchina, Guerrini L., Mannucci.

**aprile**

Dorazio, Guerrini, Perilli, a Salisburgo invitati all'« Incontro Internazionale del Teatro » dove allestiscono due spettacoli di mimi (un concerto senza strumenti e un collage satirico di sketches di Sartre-Shakespeare-Pirandello-Kafka-Camus).

Mostra a Salisburgo di pittura italiana. Puntata a Monaco.

**primavera**

Consagra espone *Plastico in ferro* alla « mostra in giardino » della collezione di Peggy Guggenheim a Venezia (con Marini, Pevsner, Brancusi, Arp, Gabo ecc.).

## **maggio**

Consagra scrive l'articolo *I quindici giorni dell'arte*, in « Vie Nuove » (1 maggio): « La situazione in cui lavorano pittori e scultori è ancora borghese: cioè essi lavorano a studio senza che nessuno abbia loro commissionato il lavoro. Quando la loro opera è terminata viene esposta in gallerie al giudizio del pubblico per 15 giorni, poi nessuno la rivedrà mai più, né si saprà dove sia andata a finire».

## **maggio**

Sanfilippo viene premiato al « Premio Cremona ».

## **maggio, giugno**

Prima mostra internazionale dell'« Art Club » a Torino. Partecipano tutti gli artisti di « Forma ».

## **giugno**

III mostra internazionale « Arte d'oggi » alla « Strozzi » di Firenze. Oltre agli artisti di « Forma », figuravano: Afro, Berti, Bertini, Birolli, Bordoni, Bozzolini, Brunetti, Cagli, Davico, Deyrolle, Dewasne, Dorfles, Farulli, Fontana, Jacobsen, Garelli, Garau, Gilioli, Maugeri, Messagier, Monnet, Monnini, Moreni, Moretti, Morlotti, Mortensen, Munari, Mouly, Nativi, Nuti, Pizzinato, Piaubert, Poliakoff, Prassinis, Raymond, Righetti, Soldati, Vasarely, Vedova, Veronesi, Viani, Zürcher.

G. Nicco Fasola scrive nell'introduzione: « Il più di questi artisti sono venuti da esperienze più normali, dove non era difficile ottenere qualche effetto armonioso, fare opere più gradevoli al pubblico e specialmente ai compratori. Eppure ne sono usciti, anche a rischio di produrre cose meno belle, meno compiute, per portare elementi a una nuova visione, mettere le basi di un linguaggio nuovo o per lo meno per dimostrare che il vecchio non serve più. Liberiamoci dalla nostra abitudine di cercare sempre l'opera d'arte perfetta, il capolavoro; alcuni di questi sono lavori, se vogliamo esercizi, e possono aprire le strade per realizzazioni più compiute in modi che forse neppure supponiamo ».

## **luglio**

« Mostra di pittura astratta » al Circolo Artistico di Catania. Partecipano tutti gli artisti di « Forma ».

## **estate**

Dorazio presenta tre opere alla Mostra collettiva al Salomon Guggenheim Museum di New York.

## **inverno**

Articoli di Dorazio su « Il Mondo »: *Arte degenerata in vetrina* (8 ottobre) e *Pittori sull'attenti* (5 novembre), una satira politica che immagina la mostra dell'arte italiana a Praga vista da un generale russo.

## **ottobre**

Si pubblica a Milano la quarta cartella « Arte concreta » di litografie, con un regesto (*Principali avvenimenti dell'arte concreta italiana*) e una premessa di G.C. Argan, la quale secondo E. Migliorini (vedi il catalogo della mostra « Concretismo », Firenze 1964) è « il punto di approdo della « letteratura » che accompagnò il sorgere e il formarsi dei movimenti concretisti del dopoguerra » e anche « una mediazione tra le posizioni concretiste italiane ». Scrive Argan: « Le correnti concretiste che ripetono la loro origine dalla teoria fiedleriana

della visibilità tendono concordemente alla determinazione di certe «unità-base» dell'esperienza formale; e il loro scopo è di manifestare nella immagine il valore e la funzione della coscienza immersa nella realtà e da essa inseparabile: di fissare una «quiddità» formale che sia il punto di partenza, l'elementare assoluto, l'atomo della visione (...) Questa posizione immanentistica spiega l'intento didattico, nel senso di un'educazione diretta della percettività, delle correnti concretiste; la loro ricerca di una utilizzazione immediata e totale del dato formale; il loro ingegnoso applicarsi alle necessità pratiche della pubblicità, della tipografia ecc. (...) Poiché, come l'architettura delle fabbriche e delle case operaie rispetto all'architettura dei palazzi e delle chiese o, se si vuole, come il cinematografo rispetto al teatro, l'arte concreta non è a paragone della pittura e della scultura tradizionali, una «nuova» arte; ma la stessa arte in una società nuova».

### **novembre**

Cartella «10 linoleum» di Consagra, con una introduzione dello stesso autore, *È trascurabile esprimere se stessi*: «Il concetto più importante che si è affermato con l'arte astratta in Italia è quello sulla relatività dell'arte con la necessità di essa nella società».

## Indice:

PRESENTAZIONE di Nello Ponente	pag. 5
TESTIMONIANZE:	
Umbro Apollonio	14
Giulio Carlo Argan	15
Palma Bucarelli	16
Maurizio Calvesi	16
Gillo Dorfles	17
Corrado Maltese	18
Marisa Volpi	20
OPERE di Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Mino Guerrini, Concetto Maugeri, Piero Dorazio, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato	21
CRONACA DI "FORMA 1", 1946 - 1949. a cura di Maurizio Fagiolo	29



