

Intervista al prof. Gillo Dorfles

30 settembre 1992, Milano.

D - Tra i motivi disgregatori del M.A.C. movimento arte concreta, si è parlato di un eccessivo allargamento del gruppo. (Cfr. Tesi capitolo VII & Motivi disgregatori). Nel 1955 il comitato esecutivo del M.A.C. decide l'integrazione con il Groupe Espace. La collettiva che si tiene alla galleria del Fiore di Milano, "Esperimenti di sintesi fra le arti", viene appoggiata in sede teorica da Gillo Dorfles che redige un manifesto sulla "Fusione con il Groupe Espace" ed è in questa occasione che il M.A.C. muta parzialmente il nome in "Mac-Espace"

Ma l'attività del M.A.C. in Francia non raggiunse mai un'importanza tale da poter interessare il mondo artistico d'oltralpe sugli sviluppi dell'astrattismo geometrico italiano. Silvano Bozzolini che allora faceva parte della segreteria del gruppo "Espace" francese ha parlato di difficoltà mercantili e di sciovinismo francese.

Per quali motivi il M.A.C. non ebbe la forza sufficiente per poter portare le proprie idee all'estero?

(Deludenti rapporti? Incapacità di collaborare? Personalità troppo modeste degli artisti del Groupe Espace).

R - "Credo che si possa riassumere la situazione tra M.A.C. e Gruppo Espace dicendo che in realtà con la unione del M.A.C. con l'Espace siamo già in un periodo in cui il M.A.C. è in declino; i migliori, gli anni più importanti del M.A.C. sono i primi.

Il fatto di unirsi al Gruppo Espace -cosa che io non ho mai giudicata positiva - era stata fatta soprattutto per cercare di allargare diciamo l'orizzonte e il modo di influenzare di questo movimento italiano anche all'estero. Ma l'idea non era molto felice per due ragioni: perchè il gruppo Espace in realtà aveva poco a che fare con gli artisti del M.A.C. come poetica, e poi perchè anche nella stessa Francia di allora il Gruppo Espace in fondo non rappresentava una corrente veramente di punta.

Quindi l'alleanza dei due movimenti è stata del tutto sterile; d'altro canto il M.A.C. non aveva mezzi sufficienti - intendo riviste, critici, stampa, ecc... - per poter veramente imporsi in un paese come la Francia giustamente estremamente sciovinista. Difatti tutti gli artisti italiani, ora a prescindere dal M.A.C., che sono riusciti ad imporsi in Francia - negli ultimi tempi per esempio come Adami - l'hanno potuto fare solo vivendo stabilmente in Francia; l'unico artista che ha appartenuto al M.A.C. che ha avuto ad un certo tempo un certo successo in Francia è stato Gianni Bertini il quale ha abbandonato l'Italia abbastanza precocemente negli anni Sessanta e si è stabilito per venti, trent'anni di seguito a Parigi, e quindi ha avuto un suo piccolo posto nell'universo parigino".

D - L'inserimento sicuramente molto interessante di poeti nei "Documenti d'arte oggi" è una ulteriore risposta all'esigenza che il M.A.C. aveva di coinvolgere il gruppo in esperienze quasi interdisciplinari.

Considera questo un ripiegamento difronte all'impossibile attuazione (per allora) del binomio arte società prospettato attraverso la Sintesi delle Arti? (Vi sono poeti come Sanguineti, L. Erba, Giuliani, Guglielmi, N. Balestrini, E. Pagliarani, L. Paolazzi ecc. che si limitano a pubblicare dei pezzi sulle pagine del M.A.C., magari accompagnati da segni grafici - soprattutto di Monnet - altri ed è il caso di Antonino Tullier, tentano una più organica fusione con le esperienze grafiche, riuscendo in certi casi a rendere indivisibile il significato linguistico da quello grafico).

R - "A me sembra molto importante l'intervento dei poeti nei bollettini del M.A.C. perchè oggi a distanza di tanti anni, in fondo i poeti che noi allora avevamo accettato anzi invitato a partecipare a queste pubblicazioni, sono tutti poeti di prim'ordine: basti pensare a Sanguineti a Pagliarani a Giuliani ecc... Guglielmi è il direttore del terzo programma. Quindi son tutte persone che... Luciano Erba è forse il più importante poeta della linea

lombarda insomma, ancora vivente;
quindi, allora erano dei ragazzini diciottenni,
ventenni. Mi sembra molto importante che un
movimento di punta per allora nelle arti
figurative, avesse avuto dei rapporti e
consanguineità con dei poeti pure questi di
punta. Non mi pare una cosa da poco che ci
fosse questa collaborazione.

Naturalmente la collaborazione si limitava
alla pubblicazione delle poesie nel bollettino
o nella pubblicazione insomma..., non era una
collaborazione più vasta di tanto".

D - "Mentre l'evoluzione del M.A.C. verso
l'integrazionismo della "Sintesi" indusse
molti artisti ad allontanarsene, altri
addirittura svilupparono un linguaggio a
partire dal 1955, non conseguente con le
premesse dell'arte concreta, ma piuttosto
evolvendosi in termini cospicuamente diversi,
sotto la spinta di strutture vitalistiche e
irrazionali, ben presto evidenziate con più
immediata e scoperta coscienza dell'incipiente
fenomenologia informale.

Quanto influì effettivamente sugli esiti del M.A.C. il cedimento che alcuni dei suoi aderenti ebbero verso l'arte informale?

(Cedimento facilmente riscontrabile nelle riproduzioni delle due ultime raccolte annuali, dove anche pittori rigorosamente concreti come Nigro e Veronesi, non sfuggono in vario grado alle sottili suggestioni gestuali; cfr. illustrazione "Documenti d'arte d'oggi 1958" ed. Salto Milano, 1958 dove infatti acquistano sempre maggior peso che si richiamava a esperienze informali: pagine erano concesse a artisti e agli scritti che espressamente si riconoscevano nella pittura nucleare, nel gruppo "Cobra", nello spazialismo tra i più assidui Dangelo, Colombo, Rusca, Jorn, Fontana, Bay, Meneguzzo e Piero Manzoni con i suoi primi "achromes")

R - "Lo slittamento di alcuni degli artisti del M.A.C. verso l'informale: è stata scelta una delle ragioni principali per il cedimento e il deterioramento della poetica degli artisti del M.A.C., salvo per quelli che non caddero nelle spire dell'informale. Molti artisti anche

rigorosi come Nigro - che è morto pochi giorni fa, non so se lo sa - e anche come lo stesso Veronesi, hanno attraversato coll'abbracciare dell'informale uno dei periodi peggiori della loro attività. E difatti in un secondo tempo, per esempio tanto Nigro che Veronesi, smisero questo tipo di pittura informale per tornare ad una astrazione più rigorosa, com'era quella che avevano praticato precedentemente.

Quindi credo che senz'altro l'informale abbia costituito un periodo deteriore per tutti gli artisti del M.A.C., non solo, ma l'adesione all'informale corrispondente effettivamente anche all'accettazione nelle pubblicazioni del M.A.C. di artisti che non avevano molto a che fare col M.A.C.: Dangelo, Baj, Colombo, sono artisti che hanno avuto la loro importanza ma che però erano inclusi nelle pubblicazioni più che altro così, per ragioni di amicizia o di buona convivenza".

D - Nella presentazione al catalogo della mostra "M.A.C. movimento arte concreta" tenutasi nel Comune di Termoli nel luglio-agosto 1981, Dorfles cita "una acuta osservazione di Paolo

Fossati: rispetto ad altri gruppi, appunto non figurativi o astratti, gli uomini del M.A.C. non muovevano una contestazione dell'idea di arte di tipo individualistico, di resa personale e romanticamente isolata per una discussione di libertà emotiva, ma puntavano a qualche cosa che poteva allora essere definito 'stile', cioè una costruzione poetica e culturale insieme, in cui è il rigore.... a contare".

Questa rinuncia "dell'idea di arte di tipo individualistico", nella dichiarazione-manifesto "Perchè arte concreta" di Renato Barisani, Renato De Fusco, Guido Tatafiore e Antonio Venditti, (in "Documenti d'arte d'oggi 1955-56", ed. Salto, Milano 1956 p. 121) viene appunto considerata una delle cause della difficile realizzazione o meglio di fallimento del tentativo di Sintesi delle Arti. Il manifesto ribadisce come queste esperienze "costituiscono lo sforzo di inserire il lavoro artistico nella produttività contemporanea dell'architettura alla produzione industriale e la rinuncia di una creatività

individualistica per la collaborazione di altri artefici".

Alla luce di nuove considerazioni che il tempo trascorso ci porta oggi a valutare, cosa ne pensa?

E' legittimo stabilire un collegamento o un confronto con un movimento di più alta adesione internazionale come il Bauhaus, dove appunto le personalità di spicco sono rimaste quelle dei maestri mentre pochi sono emersi dal gruppo degli allievi?

R - "Direi che bisognerebbe prendere in considerazione due cose: uno la sintesi delle arti come viene per solito intesa da Le Courbusier in poi effettivamente non è stata seguita sistematicamente dal M.A.C. Quello che il M.A.C. ha fatto autonomamente, in un certo senso mirando ad una sintesi delle arti, - ma non di tutte le arti, soprattutto dell'architettura e del design, - è stata appunto l'interesse per il disegno industriale. Quindi una mostra fatta dagli artisti del M.A.C. con le carrozzerie dipinte dalle automobili e delle motociclette -

culturalmente molto elementare come esecuzione e come progettazione - era però qualche cosa che per quel periodo, si poteva considerare sicuramente d'avanguardia, cioè era una delle prime volte in cui degli artisti mostravano interesse per un settore come quello del design, che allora in Italia e non solo in Italia era ancora molto agli albori.

Quindi, credo che è soprattutto questo che può essere interessante se si cerca di vedere quali rapporti c'erano tra il M.A.C. e architettura e design; mentre invece il rapporto con movimenti come il Bauhaus direi che non entra assolutamente in gioco anche perchè il Bauhaus era un movimento di dieci anni prima quindi un movimento completamente superato e considerato superato dagli aderenti al M.A.C.; anche perchè il Bauhaus in fondo era un movimento prevalentemente artigianale, mentre invece in questi tentativi del M.A.C. c'era una volontà di avvicinarsi all'arte meccanizzata, quindi al prodotto industrializzato. Questo è qualche cosa che nel Bauhaus non aveva ancora avuto la sua considerazione".

D - "Quindi l'individualismo rimane una caratteristica ben intatta (all'interno del gruppo M.A.C.)?"

R - "Sì, sì".

D - "Appunto era in questo senso che mi riferivo al Bauhaus, dicendo che pochi tra gli allievi sono emersi e che le figure di punta sono restati sempre i maestri..."

D - Gli stessi fondatori e i primi aderenti (escluso Monnet) sono concordi nel giudicare il M.A.C. del 57-58 operante per una forza d'inerzia, sopravvissuto a se stesso.

(In un'intervista rilasciata a Meneguzzo nel 1976 lei stesso affermò: "...uno studio del M.A.C. deve arrestarsi intorno agli anni 55-56 o anche prima considerando gli anni successivi come un fatto di "public-relations").

In che modo un movimento come il M.A.C., che tra le lacune aveva avuto quella di essere stato disorganizzato, poteva assumere un ruolo di "public-relations"?

R - "Si è sempre affermato e lo ribadisco che il movimento si scioglie con la morte di Monnet nel '58 perchè effettivamente Monnet era indubbiamente un'artista estremamente interessante - purtroppo poco conosciuto anche perchè è morto precocemente - Monnet era l'unico che teneva unite le fila del M.A.C.. Quindi indubbiamente con la sua morte ogni singola personalità è andata per la sua strada e non ha più sentito il bisogno di continuare il cammino unitariamente. Questo è un dato di fatto indiscutibile".

D - Sulle cause finali che portarono allo scioglimento effettivo del gruppo - avvenuto nel 1958, dopo la pubblicazione del fascicolo di quell'anno - concorda con quanti hanno parlato di estinzione naturale - accelerata dall'improvvisa scomparsa di Monnet nel 1958 - oppure ritiene che le cause dipendano dal fallimento di alcune scelte programmatiche? (Ad esempio il voler imporre la Sintesi delle Arti, cosa valida e possibile se nata da necessità, ma in Italia non sentita e quindi forzata, o addirittura la morte di Monnet che

vide spegnere insieme alla sua persona ogni iniziativa che potesse garantire al movimento di andare avanti).

R - "Lo scioglimento del gruppo è avvenuto in parte per ragioni pratiche come quelle della morte di Monnet - ma anche perchè i vari componenti del gruppo - parlo dei quattro fondatori che erano rimasti tre - ad un certo punto non sentivano più la necessità di procedere uniti.

Munari per esempio già a quell'epoca aveva interessi soprattutto nel campo del design, Soldati era ormai vicino alla morte; quindi non c'era più quella volontà, di creare qualche cosa insieme, che nei primi tempi invece era stata vivace.

Per quello che mi riguarda poi siccome io ero stato sempre contrario al Gruppo Espace, il fatto di continuare il cammino insieme a questo gruppo eterogeneo francese non mi convinceva affatto".

D - Una delle notazioni comuni degli aderenti al M.A.C. intervistati da Meneguzzo (e riportate

nel volume "Il M.A.C. (1948-58)", D'Auria Editrice, Ascoli Piceno, 1981), è stata il rilevamento della mancanza quasi totale di riunione del movimento: unica occasione di ritrovo infatti era l'inaugurazione delle mostre di artisti del gruppo.

Ritiene questa come una grave mancanza nell'organizzazione del gruppo?

Come la si potrebbe giustificare?

R - "Anche qui possiamo dire che in realtà a differenza di altri movimenti - per esempio il gruppo T, il gruppo N, il gruppo Zero che hanno avuto una solidarietà molto forte, cioè per un certo tempo hanno creato insieme, hanno fatto delle manifestazioni dove l'unione dei singoli membri era anche dovuta a ragioni di amicizia profonda - nel caso del M.A.C. questi è venuto a mancare quasi completamente.

Quindi soprattutto nella seconda fase, delle persone che si erano aggiunte ai fondatori del M.A.C. lo avevano fatto per ragioni diciamo di convivenza, di pubblicità, di possibilità di esporre e non per vera e propria amicizia; e quindi questo spiega come infondo, a parte

queste riunioni puramente occasionali, dovute alle mostre fatte in Italia o all'estero non c'era poi una grande unione tra i membri del movimento".

D - Ho concluso la mia ricerca sul M.A.C. definendolo un movimento le cui idee restano vive ancora ai nostri tempi; rifacendomi ancora una volta a quanto scritto nel volume di Meneguzzo, aggiungo come si tratti di una poetica ancora aperta, una strada possibile da ripercorrere ancora in tutti i settori dell'esperienza già vissuta dei fondatori e dei collaboratori del M.A.C. stesso. Molti sono, per lo più pittori a considerare il M.A.C. come un'esperienza da rivisitare dal punto di vista storico, collegandola a quegli anni del dopoguerra, di coraggio ritrovato, della sprovvincializzazione della dimistificazione e del rinnovamento.

Invece i critici che fecero parte del movimento tendono a proiettare l'attività del M.A.C. nel futuro, e malgrado alcuni insuccessi vedono le idee da questo prodotte destinate a declinarsi con rinnovato impegno

nelle lucide esperienze degli anni che seguiranno.

Oggi a distanza di 34 anni dalla fine del M.A.C., dovendo tirare una conclusione, la sua posizione è più quella di Dorfles pittore, che quindi considera il M.A.C. un'esperienza ormai terminata ed esaurita nel suo tentativo di svecchiamento dell'ambiente artistico di allora, oppure quello in veste di critico che oltre a sottolineare storicamente l'opera di informazione riscontra nel M.A.C. il merito di aver aperto molte strade che altri ripercorreranno negli anni successivi? E se è così, quali strade avrebbe sino ad ora individuato?

R - "Ma io ritengo in linea di massima e non solo per quello che riguarda il M.A.C. che ogni movimento culturale è aderente al suo tempo, dipende nettamente dall'epoca in cui sorge e quindi è legato a quest'epoca e non può prolungarsi oltre la stessa - questo vale per il Cubismo come per il Futurismo come vale per moltissimi altri movimenti delle avanguardie storiche - quindi anche il M.A.C. si può

considerare una delle ultime propaggini, diciamo, delle avanguardie storiche, evidentemente va considerato come limitato al periodo in cui ha avuto il massimo impegno quindi dagli anni '48 agli anni '60 diciamo. Dopo questo periodo io non credo e non ritengo che il M.A.C. abbia più niente da dire, come tale, come movimento organico. Naturalmente ogni artista prosegue per la sua strada, a volte seguendo quelle che erano le sue poetiche iniziali, alle volte mutandole: Capogrossi che faceva delle figure vagamente novecentesche poi è passato ad una pittura completamente astratta che è stata poi quella che ha seguito per tutta la vita.

Quindi questo è avvenuto anche per alcuni degli artisti del M.A.C.; alcuni hanno continuato così a fare dell'arte astratto geometrica. Tanto per dare un esempio Di Salvatore, Garau, i quali ancora oggi fanno della pittura che in un certo senso si riallaccia perfettamente al M.A.C. - altri invece sono evoluti verso altre forme di pittura - informali, pop o di qualsiasi altro genere - e quindi non sono più assolutamente

in sintonia con quello che era la poetica del M.A.C.

Però io non ritengo che le innovazioni apportate dal M.A.C. possano avere ancora importanza oggi, sono chiuse con l'epoca in cui ha avuto il suo sviluppo".

D - Il tratto della parabola temporale M.A.C., si inserisce nella più estesa parabola dell'evoluzione personale dei singoli aderenti.

Nel 1952 mentre Veronesi ne è il segretario, Soldati diviene presidente del M.A.C.. Ma appena un anno dopo muore e viene sostituito nel suo incarico da Munari.

Quanto il movimento ha praticamente risentito della prematura scomparsa di Soldati?

Qual'è stata l'attività e quale il ruolo svolti da Soldati nel M.A.C.?

E' possibile creare un aggancio o meglio un confronto più serrato tra l'esperienza di Soldati prima del M.A.C. e il Soldati del M.A.C.?

R - "Sì, penso che sia utile dire qualcosa approposito di Soldati dato che questo rientra più direttamente nell'ambito della tesi:

Sì, il ruolo svolto da Soldati nel M.A.C. non è stato un ruolo determinante perchè Soldati era una personalità molto isolata, un uomo che non aveva delle proiezioni sociali, mondane ecc.. quindi la sua influenza sul M.A.C. è stata più che altro un'influenza di carattere artistico.

Soldati, non si può dimenticare, era già un uomo anziano che apparteneva ad un'altra generazione rispetto ai tre fondatori del M.A.C. anche rispetto a molti che aderiscono al M.A.C. in seguito come Veronesi, come Nigro, ecc.

Quindi l'importanza di avere come membro e come fondatore del M.A.C. Soldati era quella di avere un'artista la cui arte corrispondeva a quelli che erano i punti di vista di allora degli altri fondatori, cioè un'arte astratta, non figurativa, però non esclusivamente geometrica, che poteva senz'altro rientrare nella formula d'arte concreta che si era deciso di adottare.

Quindi da questo punto di vista non c'è dubbio che Soldati è stato il faro diciamo per molti giovani di allora - appunto persone giovani allora come un Garau come Nigro ecc. - vedevano in Soldati un padre o uno zio se vogliamo, dal punto di vista artistico.

D'altro canto non si può dire, come dicevo, che Soldati avesse influenzato dal punto di vista concettuale, dal punto di vista teoretico l'attività del M.A.C.

Soldati non era un intellettuale, non era un uomo celebrato diciamo, era infondo un istintivo, e quindi da questo punto di vista credo che la sua influenza sul M.A.C. sia stata particolarmente importante.

Un'ultima cosa che è bene non dimenticare è come infondo Soldati ha avuto prima del M.A.C. una fase molto importante della sua pittura. Tutta la fase metafisica che non è assolutamente da dimenticare, da disprezzare anzi una delle fasi più attive e più vivaci della sua opera, si è svolta tutta prima della guerra; e quindi Soldati aveva già una sua maturità molto compiuta dal punto di vista estetico.

Per cui fra il suo lavoro del periodo metafisico e quello del periodo astratto-concreto, c'è una continuità indubbiamente, ma c'è anche se vogliamo una diminuzione della qualità fantastica, dell'inventiva".

D - Nel M.A.C. Soldati dunque perde parte della sua fantasia?

R - "Direi di sì, perchè diventa più schematico, più geometrico, quindi meno fantasioso. Quindi in un certo senso visto oggi a distanza di anni devo dire che alcune delle cose del Soldati metafisico le trovo più interessanti del "Soldati-Mac".

Quando Dolfles ha terminato di rispondere gentilmente alle domande alle quali è stato sottoposto, abbiamo cominciato a conversare. Parlandogli della mostra dedicata a Lionello Vneturi che si sta tenendo in questi giorni alla Galleria Nazionale di Valle Giulia a Roma, gli ho fatto leggere un pezzo di carta sul quale avevo ricopiato da una vetrina allestita per la mostra, quanto segue,

pensando di citarlo approposito della definizione che lo stesso Dorfles dà - nel paragrafo "arte astratto-concreta" della mia tesi - su questi due termini che appaiono per la prima volta nel "manifesto" del M.A.C.

Da "Lionello Venturi, Astratto e Concreto, in 'La Biennale di Venezia' Rivista Trimestrale dell'Ente della Biennale, 1, luglio 1950, p. 11:

'Alcune verità elementari relative all'arte fanno fatica ad essere accolte universalmente per varie ragioni, sia perchè l'infingardaggine dell'immaginazione ha nella vita una importanza incredibile, sia perchè alcuni critici, che vanno per la maggiore, invece di tener ben fermi e chiari i loro primi principi, li contestano o peggio li sfuggono. Una di queste verità è che ogni opera d'arte è insieme concreta e astratta e che è altrettanto impensabile una pittura 'tutta natura' quanto un'altra 'tutta calcolo'".

Dorfles dopo aver letto la definizione di Venturi, mi ha spiegato come questa sia errata:

"Venturi aveva chiamato 'astratto-concreto' la pittura di alcuni artisti che poi son quelli che fanno parte del gruppo degli "Otto" cioè Turcato, Porpora e così via, per indicare un'arte che era a metà strada tra naturalismo e astrattismo; però non tenendo conto che il termine "concreto" era già stato usato ampiamente da Kandinsky, da Van Doesbourg ecc. per indicare quella particolare pittura, che non si rifà assolutamente alla natura e che quindi si chiama concreta in opposizione all'astratto.

Quindi questo ha creato una confusione, allora, in quell'epoca c'è stata una confusione perchè da un lato il M.A.C. aveva recuperato la parola 'concreto' per indicare appunto una pittura decisamente non figurativa e non naturalistica; mentre Venturi aveva applicato la parola 'concreta' unendo 'l'astratta' per indicare quel gruppo di pittori che erano a metà strada, diciamo, e quindi questo ha creato molta confusione".

(A questo proposito si confronti il paragrafo
"L'arte astratto-concreta" del V capitolo, "Il
Manifesto" del M.A.C.).