

La Biennale des jeunes è vecchia?

DATA # 28/29

Così pare al pubblico e agli artisti senza entusiasmo né idee. Ha compiuto vent'anni con una retrospettiva dimezzata. La sua 10ª edizione ha segnato il passo. Deve trasformarsi.

Qualche mese prima dell'apertura della X Biennale di Parigi, si è inaugurata nelle Salles de la Fondation Nationale des arts plastiques et graphiques una retrospettiva delle prime cinque Biennali che raccoglie una selezione antologica di una cinquantina di opere.

Considerando che tra il 1959, data di apertura della Biennale, e il 1967 vi hanno partecipato circa 3000 artisti, la selezione risulta alquanto ristretta sia numericamente, sia per presenze importanti; ciò appare principalmente in diretta proporzione con il grande rovesciamento operatosi nelle strutture artistiche in questi ultimi venti anni, e tardamente registrato — la sezione italiana ne è qui l'esempio lampante — dalla maggior parte delle istituzioni espositive. Come rileva Georges Boudaille (delegato generale della Biennale dal 1971, e curatore di questa mostra con Daniel Abadie), «una retrospettiva delle prime Biennali non ha certo la pretesa di presentare un panorama storico completo ed obiettivo dell'evoluzione dell'arte negli ultimi due decenni». Diciamo che essa ha presentato la maggior parte degli artisti che oggi contano, anche se molte volte in ritardo; e che, con continue modificazioni e allargamenti del proprio ferreo statuto si è tentato, specialmente nelle più recenti edizioni, di registrare nel modo più diretto possibile la realtà artistica nel suo farsi.

Questa non può certo sfuggire alla crisi attuale delle strutture espositive periodiche che, pur scaturendo in primo luogo dagli sviluppi stessi dell'arte contemporanea (lo scorporamento dell'arte dai limiti oggettuali e la definizione delle singole discipline), ha visto sostituite le sue tradizionali funzioni informative ed economiche da canali e media più diffusi (le sempre più numerose esposizioni in gallerie private, le mostre-mercato internazionali, la stampa specializzata) e dalla maggiore incentivazione del mercato artistico.

A differenza però dalle altre strutture espositive periodiche — Biennale di Venezia, di San Paolo, Documenta di Kassel — la Biennale di Parigi ha una moti-

di Mirella Bandini

vazione di fondo che può ancora, se ben gestita, assicurarne la validità: essere cioè l'unica dedicata ai giovani artisti, di età compresa tra i 20 e i 35 anni. Anche se, rileva Catherine Millet in catalogo, questa sua definita finalità ne costituisce il paradosso: tra l'essere un'istituzione e votarsi all'aleatorietà, anziché ai valori sicuri ai quali è generalmente consacrata l'istituzione. La Biennale di Parigi — dice ancora la Millet — «è il miglior barometro delle relazioni, per quanto evolutive, che l'arte mantiene con l'istituzione, prevista per inglobarla nel medesimo tempo in cui ne costituisce la più forte contraddizione».

La presente retrospettiva, affiancata alla X Biennale in atto, può far comprendere in quali contraddizioni si trovino oggi organizzatori e partecipanti delle Biennali, tra una domanda del pubblico sempre più ampia e informata che esige modi di presentazione sempre più elaborati e un'«avanguardia» di anno in anno (e questa retrospettiva lo attesta, da Rauschenberg al Gruppo BMPT) sempre più ribelle a generalizzazioni e inquadramenti espositivi-didattici.

Le prime Biennali hanno funzionato secondo il sistema in vigore all'epoca in cui la Biennale di Venezia e di San Paolo costituivano un modello espositivo: inviti ai paesi stranieri e presentazione selettiva sotto la responsabilità dei commissari nazionali di ciascun paese invitato; dedicate all'origine alle arti plastiche, si aprirono in seguito alle diverse discipline artistiche come musica, teatro, cinema, fotografia, poesia, jazz, ecc.

La Biennale di Parigi fu fondata nel 1959 da Raymond Cogniat (recentemente scomparso, ne fu il delegato generale fino al 1965) con la precisa funzione di affiancamento a quelle, ancora prestigio-

se, di Venezia e di San Paolo, negli anni in cui iniziava il declino della supremazia di Parigi nel campo della produzione artistica mondiale, che dal 1962 passerà definitivamente a New York (e che oggi si tenta di recuperare, con un rilancio manageriale concentrato intorno al *Centre Beaubourg*).

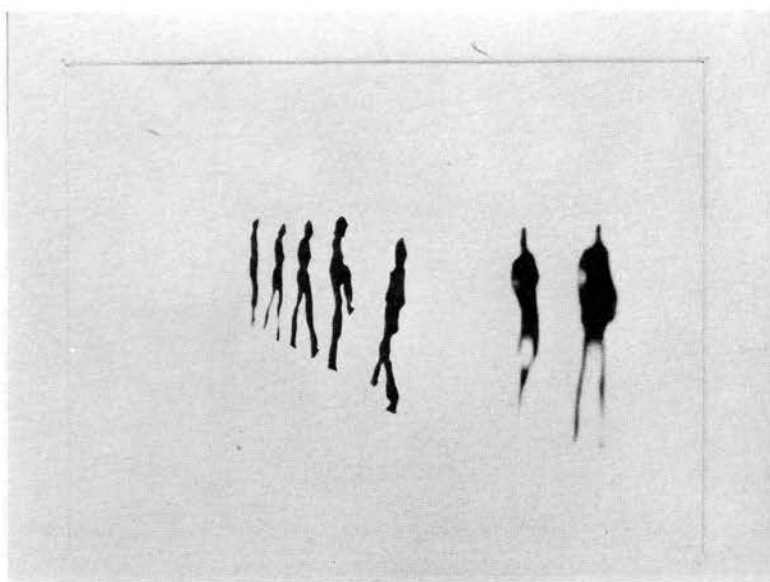
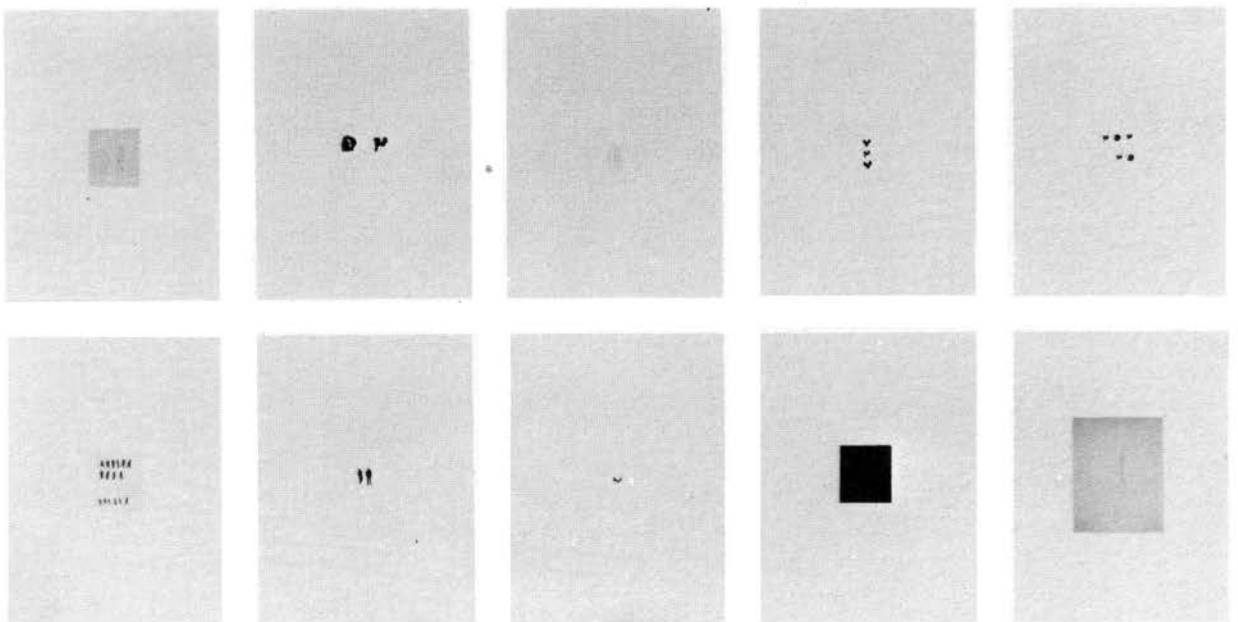
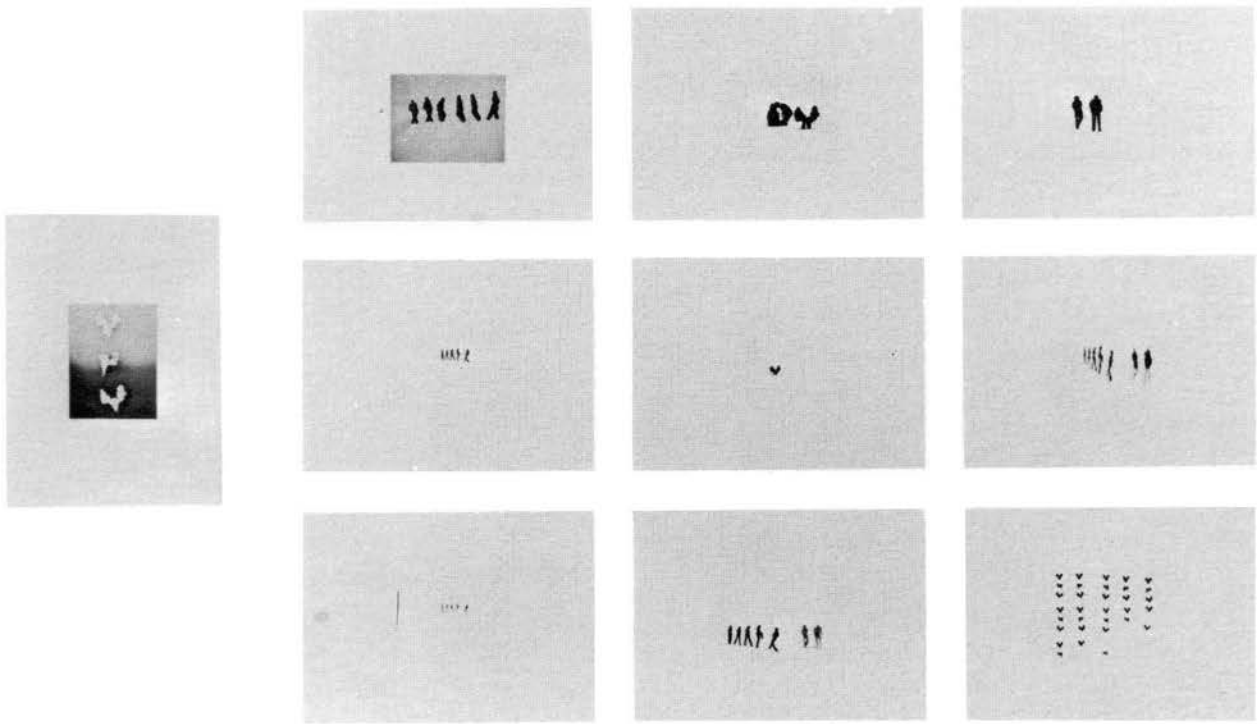
Accanto alla Biennale di Venezia, divenuta da tempo uno strumento politico e di presentazione di artisti già consacrati, la Biennale di Parigi doveva rappresentare inoltre un confronto aperto tra le giovani generazioni internazionali, strutturato in livelli selettivi realizzati soltanto dalla sezione francese. Alla fine degli anni cinquanta uno spazio europeo per giovani artisti era un'esigenza molto sentita: l'avanguardia non aveva l'odierno carattere di eterogeneità e di internazionalismo; vi erano solo movimenti ben inquadrati e i giovani si muovevano isolatamente. Inoltre i musei europei non avevano ancora la funzione di oggi, con settori sperimentali; a Parigi nel 1959, di consacrato alla giovane pittura vi era soltanto le *Prix de la Critique*.

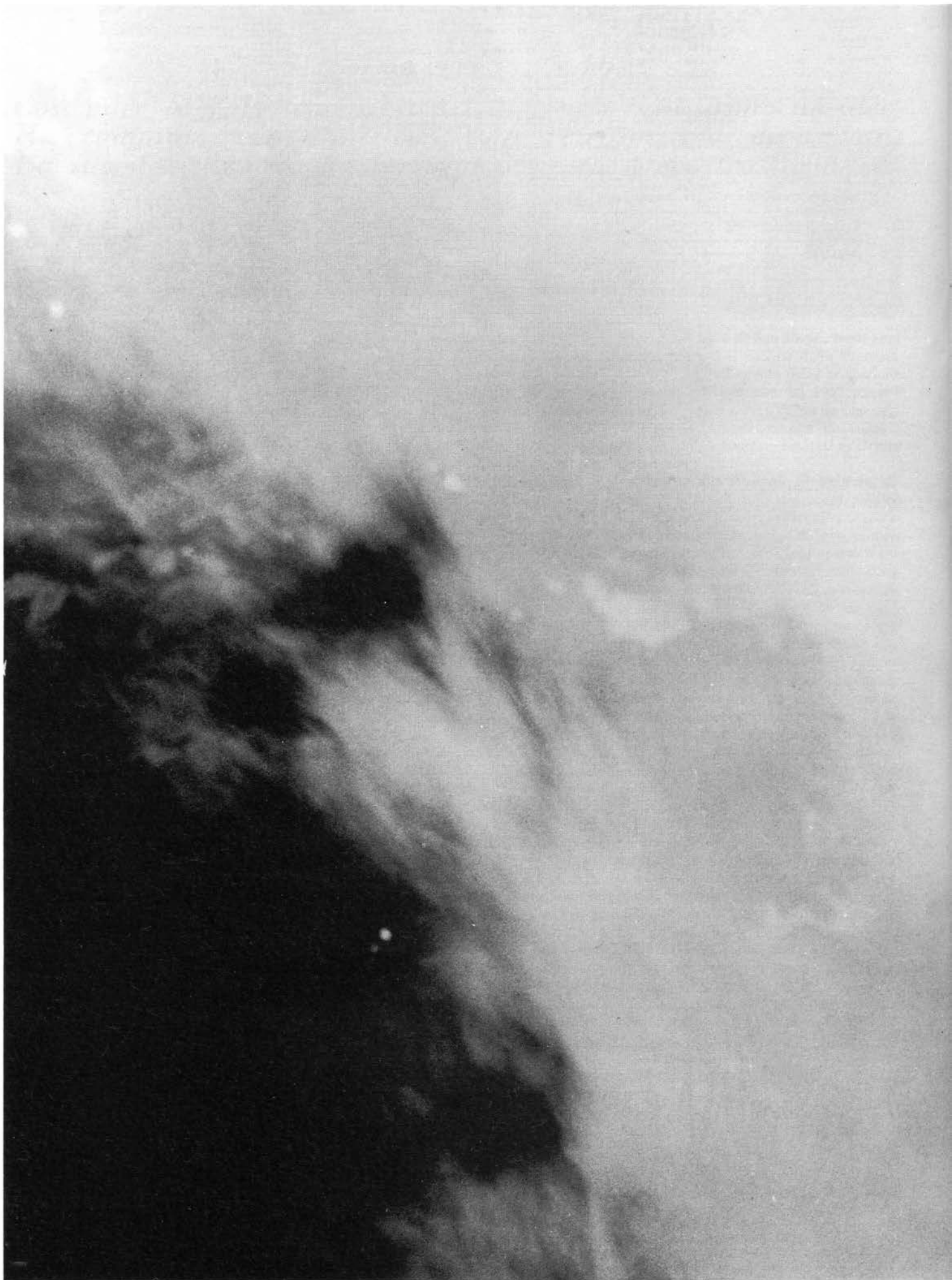
Oltre la mostra, si propongono dibattiti tra giovani artisti, giovani scrittori e critici d'arte; e premi, che per gli stranieri si concretizzano in borse di soggiorno in Francia. Creato sotto l'egida di André Malraux, le *Prix des Jeunes Artistes* è stato assegnato nel quadro della II, III, IV e V Biennale di Parigi secondo un regolamento che invitava gli espositori francesi a segnalare un artista tra gli espositori stranieri, e gli espositori stranieri a segnalare un artista tra quelli francesi; esso consisteva per i prescelti (generalmente quattro) in una mostra personale nella Biennale seguente.

* * *

Nella I Biennale del 1959, a cui aderirono 40 nazioni, la sezione francese, che

A destra: Marco del Re, *La mémoire du dessin*, 1977. Le fotografie, di cui quelle in basso sono particolari ingranditi del lavoro riprodotto in alto, fanno parte dell'ultima produzione di Marco del Re, esposta alla Biennale dei giovani di Parigi. Si tratta di una serie di chine, riprese da una polaroid e come tali divenute immagini immutabili. Nelle pagine seguenti: Nicola de Maria, *Sconosciuto*, 1976. Il lavoro riprodotto, una fotografia a colori di cm. 26,6x30, è il particolare del lavoro, costituito da un affresco, tre disegni, due fotografie, intitolato «La leggenda», che Nicola de Maria ha presentato alla Biennale di Parigi.









Parigi, 15 Settembre 1977:

142 artisti sotto i 35 anni espongono alla decima edizione della Biennale di Parigi aperti il 15 settembre al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Palais de Tokyo. Tutti erano d'accordo - noiosa. Eppure la Biennale di Parigi del 1977 non è peggio delle precedenti edizioni. Ma mentre la gente, artisti

compresi, vive, si dà da fare e ci resta, l'arte sopravvive in un ghetto, tagliata fuori dai casi, avventure e eventi importanti del pianeta.

C'erano alcuni, pochi, buoni lavori, buoni per il ghetto. Senza fiato, in animazione sospesa l'intero Palais de Tokyo assomigliava a un immenso palazzo fantasma, praticamente invisibile a quelli di fuori. La gente girava a caccia di idee, gli artisti sedevano vicino ai loro lavori, a guardia, anche loro in attesa di idee e certi che non ne sarebbero arrivate, almeno fino a quando se ne fossero stati lì seduti. Fuori: Parigi, splendente nel sole chiaro dell'autunno come non lo era da anni, le strade che vomitavano gente, fuori e dentro autobus e metrò, birra e choucroute, crêpes e beaujolais, le edicole che vomitavano riviste porno, fumetti porno, porno-edizioni di moda di Vogue in tutte le lingue, i cinema, le luci, i teatri, le prostitute giovani e quelle non troppo giovani, ragazze e ragazzi, i nuovi filosofi che si tiravano delle seghe al café Twickenham, i sarti Giapponesi vincenti sulla scena parigina, e il Centre Beaubourg quasi fantastico nel casino generale, finalmente quasi perfetto, almeno balordo.

Tutti i lavori esposti, video e performances comprese, immersi in un'atmosfera così esoterica, intimista, timida, privata che non c'è da stupirsi non potessero svegliare nessuno. La vita non aveva a che fare con loro, erano remoti.

C'erano i lavori politici che sapevano benissimo di essere lavori politici, ansiosi di partecipare (a chi? a noi? lo vadano a fare alla tv o nelle strade) orrore, ingiustizie e sofferenze reali che se ne fottono di andare al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a essere consumate da borghesi come immagini pubblicitarie.

C'erano molti libri appesi ai muri, libri graziosi, raffinati, fatti di foto spiritose, misteriose, oppure di foto lucide, colorate e di didascalie, scritti che si riferivano o non si riferivano alle immagini ma che con le immagini in qualche modo c'entravano, libri belli, fatti a pezzi e attaccati al muro, troppo scomodi da leggere sul muro, molto meglio vederli in una libreria. E poi altri possibili-libri di fotografie, scattate e messe insieme con cura paziente, tutte allineate sul muro con eleganza, disciplinatamente, forse il portfolio di un fotografo o un reportage non pubblicato. OK. Poi interi albums di foto di famiglia e non di famiglia sparsi sul pavimento, come se qualche pazzo si fosse presa la pena di raccogliercle e avesse deciso in seguito che di nuovo non se ne poteva fare niente... In una sezione c'era una ragazza che faceva i tatuaggi. OK. Poi sui muri c'erano anche quadri, sempre più solitari, quadri con grandi superfici, più o meno uniformi, vuote, altri con immagini dipinte sopra, disperate, altri solo fatti di cornice, sadici ma con questo? C'erano sculture come bunker, per cosa? Altre stanze piene di immagini e oggetti oscuri in associazioni paranoiche, specie di magia grigia, neanche da paragonare con i riti, i riti reali degli shamani. Le sale video avevano delle bellissime sedie per sedersi ma tutti dicevano che era meglio la televisione. Qualcuno aveva parcheggiato davanti a uno degli ingressi un vero camper (con targa texana) pieno di resti di animali morti, pelli, ossa, corna, dentro, fuori. OK. C'erano anche le performances. C'era un giapponese seduto per terra con la faccia dipinta di bianco che recitava a alta voce le lettere dell'alfabeto, il suono della voce mixato con quello di un registratore, stava lì seduto per ore. Bravo probabilmente perché è giapponese. Un vero giapponese travestito da fantasma in un palazzo fantasma. Per le strade di Parigi ragazzi che vomitavano alcool e sputavano fiamme alte due metri, gente che cantava e suonava, vecchie donne che recitavano avanti e indietro vicino ai cafés rime infantili e popolari, ragazzine spastiche con l'armonica, zingari insolenti che improvvisavano spettacoli, tutti in cerca di soldi.

Stupefacente l'assenza totale di sesso alla Biennale. Stupefacente come la mancanza di intensità in generale. Eppure la Biennale è un ottimo catalogo, un archivio di notizie, un bollettino di guerra da continuare. In attesa di essere del tutto consumata dal consumismo l'arte si dà da fare per consumarsi da sola. Gli artisti sembra che stiano partecipando in massa a una colossale cerimonia di iniziazione al futuro e come tali sono nascosti. (Barbara Radice)

ha le maggiori presenze e riunisce anche artisti stranieri residenti in Francia, si articola in tre parti rispettivamente selezionate da un gruppo di sette critici d'arte della nuova generazione (tra i quali Boudaille, Ragon, Restany, Taillandier) — da un gruppo di giovani artisti al di sotto dei 35 anni rappresentanti varie Scuole e Salons — dal gruppo degli informali e dal Consiglio di amministrazione della Biennale, che ha inoltre incaricato alcuni gruppi di tendenza di decorare alcuni settori del Musée d'Art Moderne de la ville de Paris che ospita la manifestazione.

Le presenze, che si riveleranno poi le più importanti, sono quelle scelte dalla commissione di giovani critici d'arte francesi: Yves Klein (che presenta un « Monochrome » del '59) e Jean Tinguely (con « Métamatic » del '59), Luis Feito; e tra il gruppo degli informali: François Dufrene, Raymond Hains, Jacques de La Villeglé (che l'anno seguente formeranno il gruppo dei *Nouveaux Réalistes*). L'America presenta alcuni esponenti dell'espressionismo astratto e del new dada, tra cui Robert Rauschenberg, con due *combine paintings*; l'Inghilterra sculture di Anthony Caro.

L'Italia, che fino alla IV Biennale del '65 avrà come commissario generale Fortunato Bellonzi, segretario generale della Quadriennale d'Arte di Roma, presenta 19 artisti astratti o realisti, tra cui Giuseppe Guerreschi, Renzo Vespignani, Giuseppe Zigaina, Augusto Perez, Arnaldo e Giò Pomodoro. Sono totalmente ignorati i nucleari con Baj e Dangelo, le prime esperienze di Enrico Castellani, Lo Savio, Piero Manzoni, Jannis Kounellis; Franco Angeli, Tano Festa, Schifano e Uncini; e tra gli stranieri viventi in Italia, Cy Twombly.

Facendo un paragone con le coeve strutture espositive periodiche, notiamo come nella XXIX Biennale di Venezia del 1958, intorno ad artisti come Burri, Fontana, Tapies, Turcato, Scialoja, una rassegna internazionale di giovani curata da Franco Russoli esponeva presenze importanti da Jasper Johns ad Anthony Caro, a Stankewicz; e se ovviamente le scelte culturali per gli italiani sono rivolte per la maggior parte all'informale imperante, notiamo Enrico Baj, Sergio Dangelo, Salvatore Scarpitta. Nella contemporanea V Biennale di San Paolo, tra gli espositori Rauschenberg; la Hepworth ottiene il Gran Premio; Somaini il Premio Internazionale per la Scultura.

La II Biennale di Parigi del 1961 accoglie 50 paesi partecipanti, e in catalogo Raymond Cogniat annuncia un programma più esteso, che apre le rigide sezioni della I Biennale che comprendevano solo pittura, scultura, incisione e disegno verso altre discipline come cinema, teatro, musica e decorazione scenica; inoltre concorsi della Radio-Televisione francese, stands di libri d'arte, e manifestazioni concomitanti nelle gallerie parigine.



Diana Rabito, Fotoromanzo: un amore, 1973, frammento. L'artista ha partecipato alla Biennale dei giovani di Parigi presentando una

serie di lavori diversi, eseguiti tra il '65 e il '76, e accomunati da un unico filo conduttore «Cannibalismo retinale e Craquelure».

In complesso la mostra non apporta novità rispetto a quella precedente, ma un consolidamento dei valori acquisiti. Le presenze importanti sono quelle dei *nouveaux réalistes* nella sezione francese con Arman e Martial Raysse, segnalati dai giovani critici d'arte (tra cui Boudaille, Gassiot-Talabot, Taillandier, Restany); e dei *pop artists* inglesi con David Hockney, Allen Jones, Joseph Tilson e inoltre Richard Smith.

La Germania presenta Otto Piene, del gruppo «Zero»; e per l'Italia Fortunato Bellonzi presenta, tra altri, Piero Dorazio, Sergio Dangelo e Francesco Somaini. Del tutto ignorate le ricerche ottico-cinetiche che caratterizzeranno la metà degli anni sessanta, non solo italiane — il «Gruppo T» con Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi si era formato nel 1959 a Milano, e il «Gruppo N» con Massironi, Landi, Biasi nello stesso anno a Padova — ma anche francesi, come il GRAV o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* con Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral, costituitosi nel '60 a Parigi. Durante la vernice della Biennale il GRAV lancia tra i visitatori un volantino che denuncia «la piattezza e l'uniformità delle opere esposte» e «la consacrazione ufficiale e interessata di tendenze attualmente devitalizzate» citan-

do come esempio alternativo di vitalità la coeva mostra «Nove Tendenze» di Zagabria ove Manzoni espone la «Merda d'artista».

Nello stesso periodo in Italia il XII Premio Lissone (con Argan, Restany, Brandi) presenta una edizione di punta con una trentina di giovani artisti italiani tra cui Angeli, Aricò, Festa, Lo Savio, Paolini, Schifano, Uncini, Gruppo T, Gruppo N, Castellani, Manzoni, Bonalumi, Dadamaino; nella sezione straniera Rauschenberg, Louis, Noland e Kounellis.

La XXX Biennale di Venezia del 1960 e la VI Biennale di San Paolo del 1961 sono anch'esse dedicate a valori ormai stabilizzati, da Birolli, a Guttuso, a Burri e Dorazio e alle presenze, a Venezia, degli espressionisti astratti americani con Guston, Hofman e Kline; a San Paolo il Gran Premio è assegnato a Vieira da Silva.

La III Biennale di Parigi del 1963 vede aumentare il numero dei paesi partecipanti (60 nazioni); tra essi per la prima volta l'U.R.S.S. e i paesi africani. Vengono ancora ampliate le sezioni del cinema, della poesia e della musica; per dare alla manifestazione il massimo significato, scrive Cogniat in catalogo, si è suggerito agli organizzatori di ciascun

paese partecipante di richiedere ai giovani artisti una responsabilità effettiva con la partecipazione ai lavori di selezione degli espositori. Conseguenzialmente vi furono alcune giurie composte interamente di giovani. La III Biennale è caratterizzata dai lavori d'équipe di tipo ottico-cinetico come quello della sezione belga e specialmente della sezione francese, che presenta *L'instabilité - Le labyrinthe* del GRAV. Nella stessa sezione vengono anche presentate: *L'Abattoir* di Eduardo Arroyo, Mark Brusse, Pierre Pinoncelli, e *Les moins de 35 ans du groupe lettriste*, con Altmann, Brau, Spacagna, Gil J. Wolman.

La sezione inglese continua la presentazione dei *pop artists* (il British Council si rivelò molto efficace per la promozione della pop inglese in Francia) con Peter Phillips, Allen Jones e Peter Blake; quella francese dei *nouveaux réalistes* con Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri e Christo (una «moto impacchettata» del '62), e di un gruppo di artisti situati da Gérard Gassiot-Talabot sotto la denominazione di «Mythologies quotidiennes».

Nella sezione italiana Bellonzi presenta una serie di artisti tra cui Guido Biasi, Lucio Del Pezzo, Antonio Recalcati, Valeriano Trubbiani. Continuano ad essere

ignorare le nuove ricerche, a cui si aggiungono le prime esperienze di Giulio Paolini, Mario Ceroli, Pino Pascali, Pistoletto, Gioetta Fioroni. La XXXI Biennale di Venezia del 1962 era stata del resto caratterizzata da una presenza massiccia di artisti operanti nella sfera informale (specialmente italiana); la VII Biennale di San Paolo presenta Aricò, Baj, Dangelo, Novelli, Pozzati, Rotella, Doraio. Gottlieb vince il Gran Premio; A. Pomodoro quello della scultura.

* * *

Nella IV Biennale di Parigi del 1965 Raymond Cogniat accresce l'importanza delle sezioni composizione musicale e decorazione scenica, che erano già divenute attività fondamentali della Biennale accanto alle arti tradizionali. Ad esse si affiancano trasmissioni dell'O.R.T.F. e dedicate alla poesia, alla ricerca, al cabaret letterario e al jazz, con dibattiti che coordinano i contatti del pubblico con i giovani artisti; molti lavori d'équipe sono presentati con mezzi audiovisivi. Nell'ambito di questo programma, nel 1964 una selezione della precedente Biennale è stata portata in provincia, a Nizza, Annecy, Le Havre, Dieppe e Maçon. La sezione tedesca presenta il « Gruppo Zero » (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker) con un lavoro d'équipe: « Il Mulino Luminoso »; e quella inglese, Bridget Riley.

Nella sezione francese, presieduta da Jacques Lassaigue, emergono le scelte dei « giovani artisti » che pur orientate sull'arte astratta si articolano su nomi che diverranno famosi: Christian Boltanski, Daniel Buren, Michel Parmentier, Jean Le Gac, Gérard Titus-Carmel, Niele Toroni, Bernar Venet, Ferro, Jean-Pierre Raynaud; e nei lavori d'équipe *L'école lettriste au service du Front de la Jeunesse* con Sabatier, Altmann, Spacagna; e le *Jardin d'hiver* con Gérard Deschamps, François Dufrene, Alain Jacquet.

Nella sezione italiana, Bellonzi continua ancora le sue scelte nella nuova figurazione con, tra altri, Piero Guccione e Riccardo Tommasi Ferroni; mentre nella IX Quadriennale di Roma dello stesso anno vengono presentati Ceroli, Festa, Rotella, Angeli, il Gruppo T e il Gruppo Uno (Biggi, Carrino, Pace, Uncini) che si era costituito nel '63.

Nella XXXII Biennale di Venezia del 1964 — accentrata sulla pop art americana — Maurizio Calvesi aveva già presentato una selezione di nuove tendenze; nella coeva VIII Biennale di San Paolo, il Gran Premio viene assegnato a Burri ex aequo con Vasarely; Tinguely ottiene uno dei premi speciali.

La V Biennale di Parigi del 1967 viene articolata da Jacques Lassaigue, nuovo delegato generale, con sempre maggior spazio ai lavori d'équipe e alle manifestazioni parallele in Parigi, nonché con l'aggiunta di nuove sezioni: fotografia e architettura. Gli avvenimenti più impor-

tanti sono la partecipazione del gruppo BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), dei primi minimalisti americani, e dell'arte povera italiana.

Palma Bucarelli, assunto l'incarico di commissario generale per l'Italia, « apre » infatti la sezione alla vivacissima situazione dei giovani artisti con: Kounellis, Pistoletto, Ceroli, Mattiacci, Pascali, Pata, Alfano, Bonalumi, Festa, Scheggi, Schifano, Boriani, Carrino, Colombo, Del Pezzo, Mari, Icaro. L'Inghilterra, oltre Barry Flanagan, presenta nella sezione architettura il gruppo *Archigram*; la Germania Gerald Richter; l'America Edward Ruscha. La selezione della sezione francese è stata fatta, come di consueto, dai delegati dei Salons, delle grandi scuole e da una commissione di giovani critici d'arte che oltre Boudaille e Gassiot-Talabot, comprende Alain Jouffroy, Michel Ragon e Jean-Clarence Lambert. Tra i gruppi, oltre il BMPT citato, partecipano il gruppo *Figuration narrative* con Arroyo

e Recalcati, il *Groupe Lettriste*, e il *Groupe Cinétique* con Asis e Carrera.

Una maggior vivacità internazionale caratterizza del resto anche le coeve Biennali di Venezia del '66 e di San Paolo del '67, che oltre l'affermazione della pop art e dell'arte cinetica, vedono la partecipazione di Pistoletto, Le Parc, Ceroli, Soto, Gruppo Uno, Lichtenstein, Mari, Pascali, Johns, Adami, Angeli, Colombo, Cruz-Diez, Bonalumi, R. Smith.

Dal 1971, allorché Georges Boudaille è divenuto delegato generale, la Biennale di Parigi, con l'abbandono del principio delle selezioni nazionali, sostituite da una giuria internazionale in cui ciascun membro nomina un certo numero di corrispondenti tra cui anche artisti, ha accentuato questo carattere di internazionalismo, la cui fluidità e rapidità di informazione è in diretta relazione con la tipologia di rassegna periodica di giovani tendenze in funzione della quale è stata fondata nel 1959. □

Gli artisti italiani hanno partecipato come emigranti

di Tommaso Trini

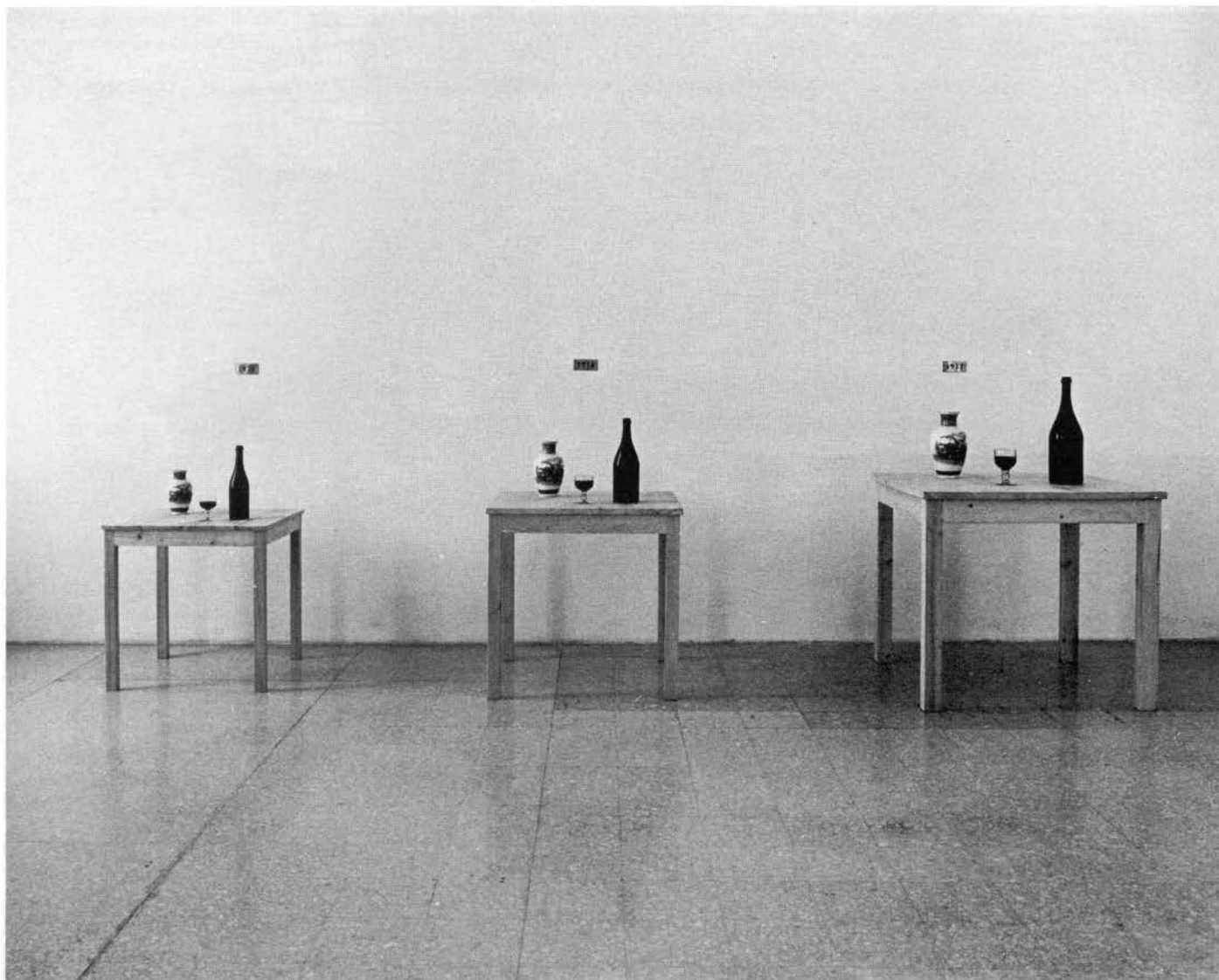
Come già avvenne per l'edizione del '75, anche a questa decima Biennale di Parigi i giovani artisti italiani sono stati costretti a partecipare nel più totale disinteresse del nostro governo. Con opere e spese a loro carico, facendo fagotto da soli, sono partiti alla spicciolata, privi di un sia pur minimo sostegno ufficiale da parte dei nostri organismi cosiddetti competenti.

Ci doveva pensare la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma a fargli concedere gli aiuti necessari. Molti passi sono stati fatti in questo senso, ma ci hanno risposto che loro non fanno i trasportatori. Ebbene, che montino sul camion; il nostro mondo dell'arte non è contento dei suoi burocrati che, quando si tratta di diffondere l'arte italiana all'estero, vanno a giocare alla morra nel taxi e in dialetto. Vogliamo discuterne un po'?

È un fatto che in Europa e in America gli artisti italiani sono parecchio negletti,

specie adesso che persino l'imperialismo di certe culture fa buon viso al decentramento, e non ci piangeremo su. Eppure gli artisti si muovono e i musei stranieri li ospitano, come notava Germano Celant su « La Repubblica », perché sono bravi, oltre che arrangioni. Che fanno gli appositi organismi statali ed altre confraternite pubbliche? Ben poco per i maestri e niente per i giovani — anzi, se li incontrano per via, non li riconoscono. A Parigi, si badi bene, si sta ingrossando una nuova colonia italiana di artisti che non se la sentono più di asfissiare da noi. Come se niente fosse, stiamo allevando i giovani perché emigrino pure loro. Noi ci adiriamo quando certi intellettuali stranieri di stanza a Parigi hanno l'aria di dire che la cultura italiana vive in caserma, e giustamente. Perché non è vero, perché per andare ad esporre all'estero la tradotta ce la paghiamo da soli.

Da vent'anni e con un certo prestigio, la Biennale dei giovani invita a Parigi



Claudio Parmiggiani, *De prospettiva*, 1971-74-77, legno, vetro verde, vetro nero, maiolica dipinta, vino. L'opera riprodotta è stata presentata alla Biennale dei giovani di Parigi. Le tre date, poste dietro a ciascun tavolo, indicano il tempo e i momenti di elabo-

razione dell'opera. I tre gruppi di oggetti appaiono in dimensione crescente o decrescente a seconda del punto di vista prospettico o retrospettivo dell'osservatore. I tre tavoli distanziati suggeriscono il percorso spazio-temporale indicato nel titolo.

ogni volta un centinaio di artisti poco noti, e ai loro paesi chiede di assisterli tecnicamente ed economicamente. E ciò che fa la Biennale veneziana con i padiglioni esteri, gestiti dai rispettivi governi. In passato le commissioni della manifestazione parigina erano costituite da commissari nazionali, ossia da membri che rappresentavano direttamente i loro paesi. E quando l'incarico fu assunto da Palma Bucarelli, direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna, o da critici incaricati da lei, le cose andarono molto bene. Poi a Parigi si optò per la formula della commissione internazionale nel cui seno ciascun membro potesse rappresentare chicchessia, anche i diseredati che sono i più; quando l'incarico lo diedero a me che scrivo, venne fuori che a Roma se ne sarebbero lavate le mani, perché, sì, mi conoscevano, ma non ero un rappresentante ufficiale dell'Italia, e buon viaggio.

Nonostante i regolamenti della burocrazia italiana, Parigi tentò, e io per lei, d'ottenere presso i responsabili romani

questa benedetta assistenza. Nonostante d'aver scritto per tempo senza ottenere risposta, d'aver fatto la trafila dall'ambasciata italiana al ministero degli esteri, e d'aver coinvolto i buoni uffici persino del presidente della biennale veneziana, non siamo riusciti a niente; siamo comunisti e non ci viene neppure in mente di piettere per aiuti clientelari sotto banco. Benché non avessero alcun rappresentante nazionale, tutti gli altri paesi hanno detto che sì, va bene; eccetto la Cecoslovacchia, il Sudafrica che non è mai stato invitato, e noialtri. Solo Italo Faldi ha detto no.

Italo Faldi ha avuto la disavventura di farsi rubare i capolavori di Urbino e da quando è direttore della Galleria nazionale d'arte moderna chiude tutto, comprese le orecchie. Gli ho parlato, e mi ha risposto che lui non trasporta; si affida al regolamento, e se proprio deve far fare un giretto a Piero della Francesca o al Raffaello si affida al buon ladro. Eppoi, diciamo la verità, da qualche tempo la Galleria nazionale è divenuto

un gabinetto diplomatico; le mostre gliele preparano le ambasciate e i consolati, e mi sa tanto che gliele trasportino pure, non per malfidenza.

Come l'Italia ospita innumerevoli artisti stranieri, così gli artisti italiani sapranno continuare a farsi valere negli altri paesi. Oggi, per loro, il problema è di farsi valere qui. E non c'è bisogno della Biennale del dissenso, basta andare a scartabellare l'ignavia e l'inefficienza di certi organi pubblici, che poi sono persone, e denunciarla: denunciarla qui da noi dove si può farlo.

Alla biennale parigina sono stati invitati Filippo Avalle, Marco Bagnoli, Christina Kubisch, Diana Rabito, Francesco Clemente, Marco del Re, Claudio Parmiggiani, Sandro Chia e Nicola de Maria; invece di rinunciare per protesta, tutti e nove quanti sono hanno deciso, non solo di arrangiarsi per partecipare, ma di riuscire anche a restare e lavorare alla biennale parigina il più a lungo possibile. Sapranno come protestare al loro ritorno. □