

# PARIGI 1971: NON È POSSIBILE ESSERE ED ESSERE

Il rientro 1971 è stato specialmente brillante per la Parigi ufficiale. I musei nazionali hanno degnamente celebrato il novantesimo anniversario di Picasso: antologia retrospettiva delle opere principali al Louvre, dipinti dei musei di Leningrado e di Mosca al Museo d'Arte Moderna. (Solo Breznev, in visita ufficiale ma trattenuto da incontri « supplementari » con Pompidou non ha potuto adempiere al rito dell'omaggio al geniale malaghegno, rito al quale il principale interessato stesso, fedele a una tradizione ormai fissa, non partecipava: si pensa a come potrebbero essere fra dieci anni le feste per il suo centenario, coronate dalla stessa astensione).

Il Grand Palais risistemato ha dato una incredibile prova della flessibilità dei suoi spazi, ospitando simultaneamente le grandi retrospettive di Léger e di Bacon (oltre alle foto e ai progetti del polyforum culturale di Città del Messico decorato da Si-queiros, e all'eterno « Salon d'Automne »).

Due trionfi di museografia pura, le mostre di Bacon e di Léger. Mostre, naturalmente, molto diverse. Il panorama di Bacon si estende su un centinaio di opere, a partire dal 1944 (le opere precedenti, Bacon stesso le ha distrutte). Si entra nell'universo statico, extratemporale, nevrotico e deformante di questo Goya del XX secolo, che da 25 anni ci impone la stessa esasperata ed esasperante visione. Le serie si susseguono alle serie: i pezzi di macelleria, i paesaggi, i papi, gli animali, i ritratti di Blake e di Van Gogh, i nudi imprigionati, le figure accovacciate, le figure che si voltano, i bambini paralitici. Una visione in profondità che ci familiarizza con la qualità propria dello spazio baconiano, una rigorosa definizione geometrica, un ordine che imprigiona i diversi piani, ne fa la gabbia dove alla fine vanno ad arenarsi tutte le passioni umane. Il mondo di Bacon, come quello di tutti i grandi creatori dell'ordine espressionista, è un mondo chiuso, che sfocia nell'eterna modernità dell'angoscia e dell'aggressione: l'uomo conserva la sua fragile identità nella coscienza parossistica della continua minaccia alla sua integrità.

Al contrario, il filo conduttore della mostra di Léger è volutamente didattico e storico. 355 opere distribuite in un arco di cinquanta anni (1905-1955) illustrano tappa per tappa il cammino dell'uomo e il suo lavoro: gli inizi impressionisti (« Il giardino di mia madre »), la reazione cubista (1910) e il periodo orfico (« Le nozze » e « I fumatori »), che giustificano la transizione verso i famosi « Contrasti di Forme » del 1913-1914, in cui lo schematicismo formale si orienta a poco a poco verso l'astratto. La guerra crea una rottura chiarissima, evidente nei disegni e nei collages strutturali, che sono notazioni dal fronte. Il « Soldato con la pipa » del 1916 annuncia il realismo strutturato proprio della visione del dopoguerra. I « Rimorchiatori », le « Eliche » o il « Circo » non sono altro che l'avvio di un costruttivismo libero, « in chiaro », che sboccherà nel 1920 (« I dischi », « Il meccanico », « I tre amici » ecc.) e che prefigura lo stile classico di Léger. Prima della definizione fondamentale ed elementare

della figura umana (« Le due sorelle » 1935, « Adamo ed Eva » 1939) che diventa durante e dopo la seconda guerra mondiale l'elemento-chiave del repertorio e delle grandi composizioni (« I tuffatori policromi », « La scampagnata », « I costruttori », « La Grande Parata »), Léger dovrà superare molte tentazioni. La influenza russa si manifesta nel periodo suprematista del 1924-27, forme geometriche dai colori acidi e opachi.

Dopo il 1927, la lunga serie delle nature morte oggettive riflette attraverso il rigore delle composizioni una tendenza surrealizzante.

Quando Léger s'imbarca per l'America, nell'ottobre del 1940, è già in pieno possesso di quello stile che gli sarà proprio negli ultimi quindici anni di vita. La perfetta padronanza del linguaggio riflette tanto l'esperienza umana vissuta quanto le tendenze politico-sociali. Il popolo di Léger è quello degli operai cittadini, la sua natura moderna è quella della periferia delle grandi città. Su questo contrappunto elementare e fondamentale, Léger edificherà il più potente inno in lode della classe operaia. Una sinfonia monumentale del fronte popolare e delle ferie pagate, delle abitazioni popolari e del cantiere che non è solo estremamente potente nella scrittura ma è anche generosa nello spirito. Non c'è traccia di propaganda o di proselitismo ma l'espressione oggettiva della gioia di una scoperta e l'immensa speranza che ne deriva, la forza di una classe che prende finalmente coscienza di sé, il clima sociale della Francia del 1936 e della Francia del 1945.

Léger, pittore del socialismo dal volto umano, alla francese, monumentalizza il suo stile un poco alla maniera degli affrescatori militanti messicani. Più che non la pop art, egli prefigura, schiacciandola di tutta la vastità del suo respiro, tutta la corrente attuale della pittura impegnata. È vero che è senz'altro più facile inneggiare a un domani migliore che non denunciare l'ingiustizia presente.

La mostra è completata dalla pubblicazione simultanea di un notevole libro documentaristico su Léger, curato da Guido Le Noci per le edizioni Apollinaire, vera biografia in immagini, album intimo dell'uomo e dell'opera, dove i ricordi si mescolano ai documenti.

È dunque sotto il segno di Léger che terminerà la stagione di Parigi 1971. (La celebrazione continuerà nel 1972 fuori dalla Francia: a Milano in particolare, dove fra pochi mesi il Comune ospiterà una scelta delle opere esposte al Grand Palais). Sia per la qualità che per la quantità dei programmi, Parigi impone ormai la propria egemonia nel campo della museografia classica: abbondano spazio e mezzi per garantire i riti della consacrazione ufficiale. Georges Pompidou, presidente della repubblica, illuminato amatore d'arte, fa costruire un nuovo museo d'arte contemporanea in prossimità delle Halles distrutte. Il progetto, di Piano e Rogers, uscito da un grande concorso internazionale (e largamente ridimensionato in seguito su esplicita domanda del capo dello Stato), è molto significativo dell'orientamento della politica culturale francese dopo De Gaulle: lo scopo del nuovo museo è accentrare l'informazione sull'arte contemporanea, liberando così da questo impegno tutte le altre istituzioni esistenti, che quindi si dedicheranno alla complessa opera della consacrazione storica ufficiale.

Parigi, città di musei, sta per diventare una città museo. E ciò naturalmente a scapito dell'arte viva, delle sue esperienze, delle sue ricerche. Le gallerie-laboratorio sono sempre

più rare: si contano sulle dita di una mano e, per di più, le più vivaci hanno preso la precauzione di aprire delle « succursali attive » all'estero: Lambert e Tempon si sono stabiliti a Milano, Sonnabend si è solidamente reinstallata a New York. Invece di impegnarsi apertamente nel dibattito sul divenire dell'arte, Parigi ha optato per la storia e la museografia di consacrazione.

In questo clima nessuna iniziativa amministrativa ufficiale può pretendere di invertire l'ordine di marcia, quale che sia la volontà, vera o presunta, degli organizzatori. Ne è un esempio la settima edizione della Biennale dei Giovani.

La Biennale del 1971 ha cambiato pelle. Il nuovo commissario generale, Georges Boudaille, successore di Jacques Lassaingne, si è trovato a dover fronteggiare un panorama di arte altrettanto nuovo. Come adattare le strutture tradizionali di questa istituzione alla realtà dell'arte contemporanea, cioè al suo carattere di « avvenimento » e di non-oggettività?

Bisogna riconoscere a Boudaille il merito di aver posto il problema, e di essersi circondato sin dall'inizio di una commissione consultiva di giovani campioni della critica contemporanea. Ben presto ha dovuto venire a più miti consigli ed eliminare i riformatori più radicali. I giovani critici che decisero di partecipare — da Catherine Millet, Alfred Paquemet, Jeanne-Marc Poinot a Daniel Abadie e Jean Clair — dovettero contemporaneamente avallare l'inevitabile compromesso: la coesistenza di sezioni « nazionali » classiche e di sezioni attualizzate, dall'arte concettuale, alla « process art », all'iperrealismo ecc.

La paradossale assenza di locali disponibili nel centro di Parigi (in una città di musei!) e la volontà di cercare un ambiente più flessibile hanno portato al paradossale risultato di esiliare la Biennale al Parco di Vincennes, cioè in capo al mondo, all'interno di un vero e proprio ghetto culturale. E dentro a questo ghetto ancora un altro ghetto, quello delle mostre nazionali conformiste, ritardate, sottosviluppate, dal Senegal alla Bolivia, dal Nicaragua alle Filippine. Il contrasto era ancora accresciuto dall'aspetto pseudo-didattico, e molto spesso oscuro, delle sezioni concettuali, dal lato boyscoutistico delle « spedizioni postali », dalla penosa insufficienza dei mezzi materiali di presentazione. L'arte povera esige lusso di mezzi, per salvaguardare le condizioni elementari della propria emergenza, della propria presenza, in un contesto la cui vaghezza genera ambiguità e confusione. Non si fa « uscire dal museo » una Biennale piazzandola dentro dei capannoni in un giardino. Tenuto conto della demagogia miserabilistica del contesto, non mancavano elementi interessanti, più o meno dispersi nella confusione generale. Le due sezioni nazionali più coerenti erano quella italiana (dominata dalle opere mandate da Calzolari e da Boetti ma molto intelligentemente dosata da Achille Bonito Oliva nelle varie discipline) e quella del Giappone (organizzata dal beniamino della critica d'arte giapponese, Takahiko Okada). La Commissione Generale ha cercato, attraverso gli inviti, di compensare le lacune nel campo dell'arte concettuale dovute alle astensioni straniere (soprattutto USA). Così, era certamente un piacere vedere del Kosuth o un film di Weiner insieme a del Venet e del Kirili.

C'erano anche i veterani della process art « ante litteram », non privi di charme: Mlynarcik e la sua accumulazione feticista di messaggi, Uri-buru, il coloratore delle acque di tutto il mondo, la coppia Miralda-